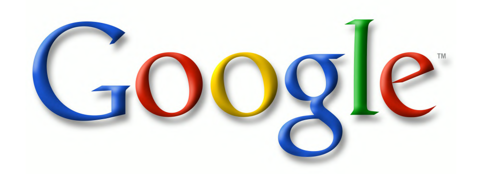
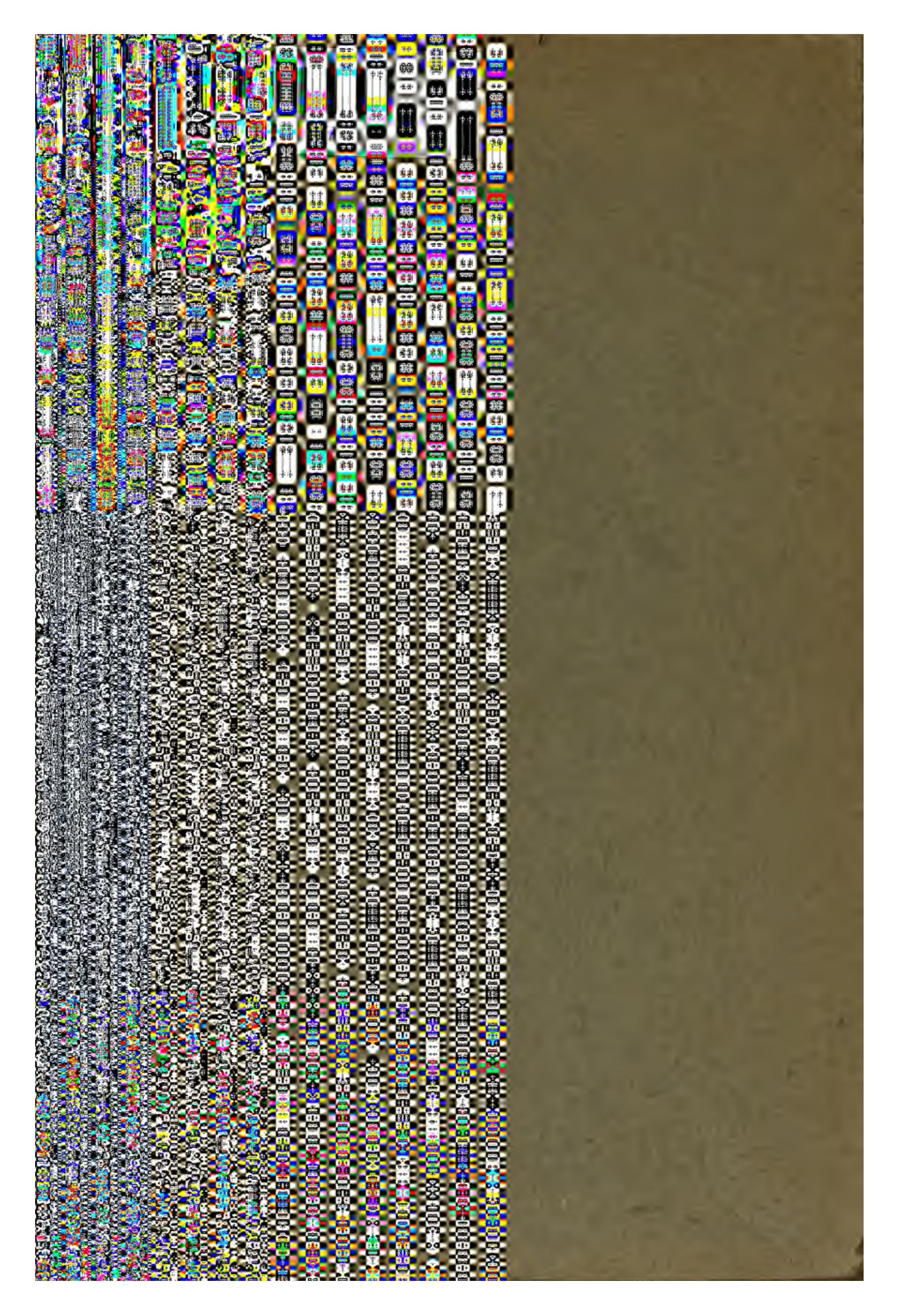
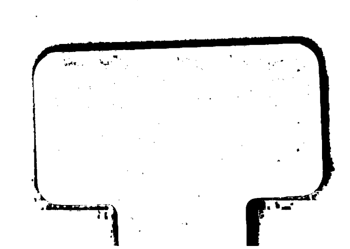











Kunst.

Herrn Professor Dr. W. Lübke

in aufrichtiger Verehrung

Heinrich Fischer.

Lessings Laokoon

und

die Gesetze der bildenden Kunst.

Von

Fischer

Heinrich Fischer.

Berlin.
Weidmannsche Buchhandlung.
1887.

Vorwort.

Daß die folgenden Blätter aus einem Bedürfniß hervorgegangen sind, dafür müssen sie selber den Nachweis führen. Dies Vorwort soll nur einige nothwendige Erklärungen geben.

Erstens halte ich es für meine Pflicht, Hugo Blümner und dem Herausgeber des Nachlasses zum Laokoon in der Hempelschen Lessingausgabe meinen Dank auszusprechen: ohne diese Beiden hätte ich mein Büchlein überhaupt nicht schreiben können.

Ich bin noch vielen Anderen Dank schuldig. Wenn ich dieselben nicht nenne, so geschieht es nicht darum, weil ich mich mit fremden Federn schmücken will; sondern weil es selbstverständlich ist, daß ich auf den Schultern meiner Vorgänger stehe und mir nicht einbilde, lauter neue Weisheit zu Tage zu fördern. Auch von denen, die ich bekämpfe, habe ich nur wenige genannt; einen davon war ich freilich desto öfter zu nennen gezwungen, da seine Aussprüche von Blümner und Andern wiederholt angeführt werden und sich einer gewissen autoritativen Geltung zu erfreuen scheinen; und wenn ich ihn nicht allzu sanft behandelt habe, vielleicht sogar ihn Anderer Sünden mitbüßen lassen: ich meine doch, es ist ihm Recht geschehen. Denn nicht nur, daß kein Anderer seine Vorwürfe gegen Lessing in solcher Vollständigkeit und mit so unfehlbarer Sicherheit vorgetragen hat, wie Carl Justi: es hat auch Keiner dieselben so vom Zaune gebrochen, wie er: lediglich zur Verherrlichung der Leichenfeier seines Helden Winckelmann wird in einem besondern Capitel Lessing den Göttern geopfert. —

Zweitens glaube ich ein Wort über den Vorläufer dieser Schrift, über meine Ostern 1884 im Greifswalder Gymnasialprogramm erschienene Abhandlung: „Zu Lessings Laokoon. Bemerkungen zu Blümners Laokoonstudien, Heft II, über den fruchtbarsten Moment“ sagen zu müssen. Die Beweisführung dieser Abhandlung im Ganzen und ihre Resultate halte ich vollständig aufrecht; wenn ich mich jetzt nicht auf dieselbe berufen habe (mit Ausnahme einer Stelle, s. unten XXXV), so hat dies seinen Grund darin, daß ich damals, mit unzulänglichen Hülfsmitteln, auf eine nicht immer getreue Erinnerung fußend, zum Theil auch in alten angelernten Vorurtheilen befangen, in Bezug auf die Auffassung und Beurtheilung mancher Kunstwerke so Manches ausgesprochen habe, was ich jetzt als entschiedenen Irrthum anerkennen muß. Dies gilt besonders von dem, was ich über Rubens gesagt; namentlich von der Kreuzigung, der Dresdner Löwenjagd, dem jüngsten Gericht; aber auch von einigen andern Bildern. Ich will somit ausdrücklich erklären, daß ich den Inhalt jener Abhandlung nur so weit unbedingt aufrecht halte, als er, wenn auch in veränderter Form, in diesem Buche wiederkehrt.

Ich bemerke noch, daß ich mich bemüht habe, möglichst genau zu citiren, und zwar den Text des Laokoon (und ebenso die Blümnerschen Anmerkungen) nach der Blümnerschen Ausgabe (B.), wobei die erste Zahl die Seite der ersten Auflage, die zweite, in eckige Klammern eingeschlossene, die der zweiten bezeichnet. Den sogenannten Nachlaß dagegen und alle übrigen Lessingschen Stellen citire ich nach der Hempelschen Lessingausgabe (H.), und füge nur, so weit es zur Orientirung nöthig ist, die Blümnerschen Nummern hinzu. Daß ich nicht das Umgekehrte vorziehe, hat darin seinen Grund, daß ich mit dem Abschnitt des Blümnerschen Commentars: „Entwürfe, Notizen und Collectanea zum Laokoon aus Lessings handschriftlichem Nachlasse“ (B. [S. 351—478]) mich nicht befreunden kann. Es mag ja ganz angenehm sein, Alles, was Lessing sich jemals notirt hat, um es für den Laokoon zu verwenden, ob er es nun verwendet hat oder nicht, und Alles, was er sich zwar zu andern Zwecken notirt hat, was aber mit dem Inhalt des Laokoon in Beziehung steht, an einer Stelle beisammen zu haben; andrerseits aber ist eine solche Sammlung sehr geeignet, einen Fehler der Lessingforscher, von dem ich auch Blümner nicht freisprechen kann, Vorschub zu leisten: der Neigung nämlich,

dieses ganze Material gleichwerthig zu verwenden, — wofür die folgenden Bogen die merkwürdigsten Beispiele enthalten.

So weit ich bei Kunstwerken, mit Ausnahme ganz allgemein bekannter, keinen Ort angegeben habe, sind Abbildungen derselben in den Seemannschen Bilderbogen zu finden.

Das Register am Ende bezieht sich nur auf die in dem Buche besprochenen oder angeführten Künstler und Kunstwerke; es auf die einschlägige Litteratur auszudehnen, schien mir nicht angebracht, da ich, beständig auf die Blümnerschen Arbeiten verweisend von jener nur Weniges erwähnt habe.

Greifswald, am 29. October 1886.

Heinrich Fischer.

Inhalt.

Einleitung.

I.

Die verminderte Geltung der im Laokoon entwickelten Gesetze der bildenden Kunst.

Ein Freund, der mit seltenem Scharfsinn ein fast weibliches Feingefühl verbindet, schrieb mir in Bezug auf mein Programm über den fruchtbarsten Moment: „Wahrscheinlich haben Sie in der Hauptsache Recht und Blümner hat Unrecht — obgleich es mir eigentlich in hohem Grade leid thut dies zuzugestehen. — Der Grund meines Bedauerns ist der, daß ich Lessing nicht gern Recht behalten sehe, weil die Spitzfindigkeit und scholastische Klügelei seiner offenbar von wenig Autopsie und noch weniger künstlerischer Phantasie beeinflußten ästhetischen Theorien mir ein gewisses Unbehagen verursacht." Das ist ein Laienurtheil und ein ganz entschieden ungerechtes, und doch trifft es nach einer Seite hin unläugbar den Nagel auf den Kopf. Die Lessingsche Darstellung ist es, welche den Widerspruch gegen die im Laokoon entwickelten Gesetze der bildenden Kunst immer von Neuem herausfordert. Man sehe nur, wie Lessing, wo er — im Laokoon und anderswo — über Gegenstände der Poesie, der Litteratur, der Alterthumswissenschaft redet, und besonders in den Theilen des Laokoon, die von den Gesetzen der Dichtkunst handeln, — wie er da aus der Fülle des Stoffes herausschreibt, wie ihm die Beispiele aus dem ganzen Umfange des Gebietes zuströmen und er in deren Mittheilung nicht sparsam ist. Und sobald er von der bildenden Kunst spricht — welch ein Gegensatz! Statt Bilder und Statuen führt er

uns Notizen aus Plinius und Pausanias, Bellori und Montfaucon vor, Buchgelehrsamkeit statt Anschauung. Man sage nicht, das liege in der Natur des Stoffes; man habe eben damals von der Antike noch zu wenig, und er dies Wenige nur in unzulänglichen Abbildungen gekannt — ganz richtig; aber er macht es mit der neueren Kunst ganz ebenso. In einem Buche, welches die Grenzen der Malerei feststellen soll, führt er aus eigener Anschauung von Gemälden an — ein Portrait des Schriftstellers La Mettrie, in dessen Werken, und eine Zeichnung des Laokoon und seiner Söhne von Franz Cleyn in einer Prachtausgabe von Drydens Virgil, so wie einen Bakchuskopf „in dem Kön. Kabinet zu Berlin". Außerdem citirt er ein Gemälde des Pardenone (st. Pordenone) nach Richardson, Tizians Geschichte des verlornen Sohnes, wahrscheinlich nach Richardson, Fr. Mazzuolis (Parmigianinos) Raub der Sabinerinnen, vielleicht nach Gerard „On taste" (H. XVIII, S. 205), und in einem Citat aus Mengs ist von Rafael die Rede. Das ist Alles.[1]) Wenn wir's nicht anderswoher wüßten, daß Lessing einmal von Leipzig nach Dresden gereist ist und die Dresdner Gallerie kennen gelernt hat, — aus dem Laokoon könnten wir nichts davon ahnen. In den Collectaneen zum Laokoon (H. 7, 24, S. 284), in den antiquarischen Briefen (H. XIII, 2, S. 16) spricht er von Rubensschen Gemälden, die er in Sanssouci gesehen — im Laokoon findet sich keine Spur davon. Und doch hätte es so nahe gelegen, davon zu reden. An der ersten der oben angeführten Stellen (S. 284) verzeichnet Lessing die Ansicht des Richardson, daß zwar bei dem Begräbniß Christi Pordenone nicht hätte die Umstehenden mit zugehaltenen Nasen darstellen sollen, bei einer Auferweckung des Lazarus jedoch dies zuläßig gewesen sein würde. Lessing bekämpft dies und fügt hinzu: „Rubens in seiner Auferstehung des Lazarus in Sanssouci hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. Ich glaube auch, daß dieses der eigentliche[2]) ist, und fällt dabei die Nothwendigkeit, sich die Nase zuzuhalten, weg: denn mit dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank

---

[1]) Im Entwurf zum dritten Theile des Laokoon (H. 3, 3. Abschn. V, S. 260) heißt es noch: „Mißbilligung allzu weitläuftger Allegorieen, welche allezeit dunkel sind. Erläuterung aus Raphaels Schule von Athen."

[2]) d. i. der geeignete.

nicht mehr vorhanden sein." Die ganze Stelle hat Lessing fast wörtlich in den Laokoon aufgenommen (XXV, B. S. 153 [287] f.), — nur diesen auf Autopsie beruhenden Schlußsatz läßt er weg. Noch auffallender scheint mir ein anderes Beispiel. Gelegentlich der Möglichkeit, den „einzigen Augenblick" des Gemäldes etwas zu erweitern, führt er einen Ausspruch von Mengs über die Behandlung des Gewandes bei Rafael an, in welchem ersterer rühmt, daß man an dem Faltenwurf die vorhergegangene Stellung sehen könne, „ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinter gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen, oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen, und sich krümmet." Und dann fährt er fort: „Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich nach vorn bewegt, der Theil des Gewandes, welches (sic!) auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im Geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Dem ohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?" Daß Lessing hier von etwas ganz Anderem spricht, als was Mengs gemeint hat, ist klar; Mengs rühmt Rafael wegen der überaus sorgfältigen Behandlung des Gewandes, und Lessing macht einen Fehler daraus. Mengs spricht davon, daß das Gewand nicht bloß die Falte mache, die der jetzige Stand des Gliedes erfordere, sondern daß der Wurf derselben auch erkennen lasse, welche Bewegung vorangegangen sei, und Lessing läßt es „eine andere Falte machen, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert." Nun halte ich es für durchaus unmöglich, daß Lessing die Thatsache habe bestreiten wollen, daß dasselbe Gewand derselben Person bei der gleichen Stellung einen sehr verschiedenen Faltenwurf annehmen könne, je nach der vorausgegangenen Bewegung. Es bleibt also nur übrig

anzunehmen, daß Lessing Mengs mißverstanden. Ein solches Mißverständniß aber einer an sich nicht schwierigen Stelle, welche er nicht etwa beiläufig anführt, sondern zur Grundlage einer Auseinandersetzung macht, kann unmöglich auf Unachtsamkeit beruhen, sondern läßt sich nur so erklären, daß die Worte, welche Lessing bei Mengs las, in seiner Seele die Vorstellung eines Bildes wach riefen, in welchem gerade durch einen solchen „geringen Fehler" „eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes" erreicht wird. Es ist mir bei der Lektüre dieser Stelle in der That niemals zweifelhaft gewesen, daß Lessing dabei das einzige Rafaelsche Bild im Sinne hatte, welches er gesehen: die Sixtinische Madonna, bei der ja der Eindruck des Hervorschwebens in bedeutendster Weise dadurch erhöht wird, daß die Gewandfalte über dem linken Fuße tiefer zurückspringt, als es die gegenwärtige Stellung des Beines erlaubt. Wie viel lebendiger und darum überzeugender würde uns nun Lessings Deduction erscheinen, wenn er dieses Beispiel angeführt hätte statt der Mengsschen Stelle, auch abgesehen von dem Mißverstehen derselben.

Läugnen läßt sich also der abstracte, unlebendige Charakter der Lessingschen Darlegungen über das Wesen der bildenden Kunst nicht; wie aber ist er zu erklären? Zum Theil doch unzweifelhaft aus der Individualität des Mannes. Daß Lessing an Gemälden und Bildwerken an sich ein ganz unverhältnißmäßig geringeres Interesse gehabt, als an Büchern, wer könnte versuchen das zu bestreiten? Von den Eindrücken jener Dresdener Reise weiß er seinen Freunden kein Wort zu berichten, und das Tagebuch seiner italienischen Reise, — es ist zwar mager genug, enthält aber doch allerhand litterarische und antiquarische Notizen, auch Aufzeichnungen von Sammlungen u. dergl., welche er hier und da gesehen; so sehen wir, daß er in Rom das Clementinische Museum besucht, auch das Capitolinische, wogegen die Sixtinische Capelle so wenig erwähnt wird, wie die Rafaelsäle des Vatican: aber von dem, was er in jenen Sammlungen gesehen, erfahren wir nicht ein Wort. „Man erzählt, daß Lessing in Rom eines Tages stundenlang vergebens gesucht wurde — endlich fand man ihn vor der Gruppe des Laokoon, in tiefe Betrachtung derselben versenkt." So schreibt immer ein Lessingbiograph dem andern nach,[1]) und die

[1]) Nur Erich Schmidt läßt das Geschichtchen weg.

Quelle ist — die Mittheilung eines Ungenannten in der Zeitung für die elegante Welt 1805! Aber wie dem auch sei, und was man auch zur Erklärung seines Schweigens sagen mag: wenn ihm der Eindruck der Meisterwerke Michelangelos und Rafaels oder der Schätze des Capitolinischen Museums das Herz erfüllt hätte, so würde er nicht geschwiegen, würde er nicht diese ganze, doch mehrere Monate umfassende Periode seines Lebens in den compendiösen Bericht an seine Braut zusammengefaßt haben: „Wir gingen also von Turin über Bologna und Loretto nach Rom, von Rom nach Neapel, und von Neapel wieder zurück nach Rom, wo endlich der Prinz Befehl von seinem Vater erhielt, so schleunig als möglich zurückzukommen."

Aber damit würde doch nur erklärt sein, weshalb Lessing nicht aus der Fülle seines Herzens heraus, auch ohne Nöthigung, im Laokoon Kunstwerke, die er gesehen, zur Besprechung herangezogen. Aber wir sehen aus allen seinen Arbeiten, daß er in seinem Bemühen, die Gegenstände derselben zu erschöpfen, jeglichen Stoff herbeischafft, welcher größere Klarheit darüber zu verbreiten geeignet ist, völlig unbekümmert, ob dieser Stoff an sich ihn interessirte. Oder hat er etwa an den Instrumenten der Steinschneider, an den Arten der Edelsteine, welche dieselben verwendeten, ein lebhaftes Interesse gehabt? Es muß also nothwendig noch ein anderer Grund für das vorhanden sein, was uns an seiner Darstellung nicht behagen will, — und dieser Grund liegt in der That auf der Hand.

Wenn ich vorhin beispielsweise hervorhob, daß die erwähnte Stelle, begründet durch den Hinweis auf die Sixtinische Madonna, statt auf die Mengsschen Sätze, „viel lebendiger und darum überzeugender erscheinen" würde, so muß ich jetzt hinzufügen: Aber doch nur für uns! Für uns, die wir die Sixtinische Madonna kennen! Für uns, denen unzählige Sammlungen und Atlanten und illustrirte Werke und Photographien zu Gebote stehen, hätte Lessing gewiß besser gethan, wenn er seine Beweisführung durch den Hinweis auf hunderte von Gemälden und Bildwerken unterstützt hätte, die wir selbstverständlich alle gesehen haben oder in den „Denkmälern der Kunst" oder den „Seemannschen Bilderbogen" sofort nachschlagen können. Aber für Lessings Zeitgenossen? Für den Leserkreis, auf den er rechnen konnte und mit dem er rechnen mußte? Was hatten

denn die gesehen? Man erinnere sich doch der Zustände, die Winckelmann aus Deutschland forttrieben, der Schilderung, die Goethe von dem Kunstleben seiner Vaterstadt giebt. Wie viele von Lessings Lesern kannten denn auch nur die Sixtinische Madonna? — Wenn er aber nicht darauf rechnen konnte, durch Nennung der Namen bestimmte Bilder in seinen Lesern wachzurufen, wozu war dann überhaupt die Beziehung? Die Dichterstelle, auf welche er sich berief, konnte er anführen, wenn er meinte, daß sie seinen Lesern nicht bekannt sei; aber ein Gemälde? Gesetzt, er hätte auf das Rafaelsche Bild in der Weise hingewiesen, wie ich es vorhin gethan, — würde er denn damit bei solchen, die es nicht kannten, eine bestimmte Vorstellung erweckt haben? Ich denke, wir müssen vielmehr sagen: wenn Lessing gemeint hätte, durch Beschreibungen von Bildern einen ähnlichen Erfolg zu erzielen, wie durch Anführung von Dichterstellen, so hätte er eben überhaupt den Laokoon nicht schreiben können.

Und andrerseits — was uns jetzt abstract, unlebendig, ja scholastisch und spitzfindig erscheint, erschien es denn den Zeitgenossen ebenso? Galt nicht vielmehr eine solche Untersuchung „aus den letzten Gründen" für das Höchste, was menschlicher Scharfsinn leisten konnte? Es ist völlig in diesem Sinne, wenn Lessing in seiner vorläufigen Disposition zum zweiten Theil des Laokoon (H. 4. II Th. XXXI, S. 264) sagt: „Herr Winckelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber ebenso unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen," wobei doch offenbar die Form der Untersuchung „durch bloße Schlüsse" als die höhere erscheint. Und dem entspricht auch, was uns über die Aufnahme des Laokoon bekannt ist. Es dürfte hier das Zeugniß Goethes in „Wahrheit und Dichtung" (II, S. 124 der 40 Bde. Ausg.) genügen. „Auf zweierlei Weise," schreibt er, „kann der Geist höchlich erfreut werden, durch Anschauung und Begriff. Aber jenes erfordert einen würdigen Gegenstand, der nicht immer bereit, und eine verhältnißmäßige Bildung, zu der man nicht gerade gelangt ist. Der Begriff hingegen will nur Empfänglichkeit, er bringt den Inhalt mit und ist selbst das Werkzeug der Bildung. Daher war uns jener Lichtstrahl höchst willkommen, den der vortrefflichste Denker durch düstre Wolken auf uns herableitete. Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte,

indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß."

Sonach wäre ja wohl erwiesen, daß Lessings Methode für seine Zeit die angemessene war. Warum sie es für unsere Zeit nicht mehr ist, will ich nur in Kürze andeuten: erstens, weil wir, mit ganz anderer Kenntniß der Kunst des Alterthums, des Mittelalters, der Renaissance ausgerüstet, die Empfindung haben, als wolle dies große Material sich den Lessingschen Behauptungen nicht so schlechtweg fügen; namentlich schließen wir aus so manchem archäologischen Irrthum, den wir an der Hand neuer Entdeckungen Lessing nachgewiesen haben, auf die Anfechtbarkeit auch der ästhetischen Gesetze, die er durch jene archäologischen Argumente unterstützen zu können geglaubt. Zweitens blicken wir auf ein Jahrhundert zurück, in dem sich die bildende Kunst anscheinend unbekümmert um, oder gar im Widerstreit gegen den Lessingschen Kanon entwickelt hat. Und drittens haben die Begriffe, auf welche Lessing seine Beweisführung gründete, für uns nicht mehr die zwingende Beweiskraft, die sie für seine Zeit hatten. Diese Andeutungen mögen für jetzt genügen; auf den materiellen Inhalt derselben wird doch noch vielfach und im Einzelnen zurückzukommen sein; vorläufig kommt es nur auf die Thatsache an, daß die Theorien Lessings über die bildende Kunst heute sich nicht unbestrittener Geltung erfreuen können, weil die Beweisführung Lessings, dem uns vorliegenden Material und unsern allgemeinen Anschauungen gegenüber, uns unzulänglich erscheint. Aus dieser Thatsache aber ergiebt sich unmittelbar die Forderung, — und zwar gleich sehr für die Verehrer, wie für die Bekämpfer Lessings, — die Lessingsche Theorie mit Hülfe jenes gesammten Materials und an dem Maßstabe moderner Anschauung einer möglichst gründlichen und vollständigen Nachprüfung zu unterziehen.

II.

Der Nachlaß.

Zu den Ursachen, welche zusammengewirkt haben, die Geltung der Lessingschen Theorien zu erschüttern, kommt aber noch eine: daß nämlich, seit im Jahre 1788 K. G. Lessing in seiner „neuen vermehrten Ausgabe" des Laokoon eine Anzahl von auf den Laokoon bezüglichen nachgelassenen Papieren seines Bruders veröffentlichte, dieser „Nachlaß" von Gegnern und Anhängern Lessings in einer Weise benutzt worden ist, daß schließlich die Meisten gar nicht mehr wissen, was im Laokoon steht (s. z. B. das Capitel über Laokoon bei Sime-Strodtmann, S. 159—196). Es wird daher unsere Untersuchung ganz besondere Rücksicht auf diesen „Nachlaß" nehmen müssen.[1]) Derselbe, erst seit dem Erscheinen der Hempelschen Lessingausgabe deutlich zu übersehen (H. VI, S. 173—327), besteht bekanntlich aus einem sogenannten Urentwurf (H. 1 [B. A, 2]) mit Anmerkungen von M. Mendelssohn und Nicolai, aus drei verschiedenen Dispositionen, deren eine (H. 3 [B. A, 4]) den Plan des ganzen Werkes enthält, eine (H. 2 [B. A, 3]) wesentlich dem Inhalt des (allein erschienenen) ersten Theils, jedoch weder vollständig noch in ganz gleicher Anordnung, entspricht, eine dritte (H. 4 [B. A, 5]), die Lessing selbst als „II. Theil" bezeichnet, sich durch die Numerirung der Abschnitte von XXX an als Fortsetzung des gedruckten ersten Theils kenntlich macht; ferner aus Excerpten und Notizen (H. 5 c [B. B, 26]; 6 [B. B, 21. 23. 33. 35. C, 1. D, 6]; 7 [B. B, 15. 24. 25. 27—31. 36—38. D, 7]; 8 [B. B, 14. 18. 19. 39. D, 8]; 11c [B. C, 9]; 20 [B. B, 32]; 24—29 [B. B, 16. 17. D, 9—14]), aus mehr oder weniger ausgeführten Erörterungen einzelner Punkte (5a u. b [B. A, 1]; 9 [B. B, 6]; 10 [B. C, 7. 8]; 11 [B. C, 4. 9. 10. D, 1]; 12 [B. C, 11]; 13 [B. C, 12]; 14 [B. C, 13]; 15 [B. C, 5]; 16 [B. C, 3], 17 [B. D, 2];

[1]) Daß ich nicht auf die ausführliche Darlegung in Blümners Laokoonausgabe (2. Aufl., Einleitung, II, S. 67—119) verweise, ja gar nicht auf dieselbe eingehe, hat seinen Grund in Meinungsverschiedenheiten, welche sich im Verlaufe dieses Buches ergeben werden.

18 [B. C, 2]; 19 [B. D, 3]; 21 [B. C, 6]; 23 [B. B, 8. 12. 40]) endlich aus einer französischen Uebersetzung der Vorrede (B, 30). Und dazu kommen noch einige Artikel der sogenannten Hamburger Collectaneen (1768—1774),[1]) sowie der Inhalt eines Briefes an Fr. Nicolai vom 26. Juni 1769 (Nr. 174, S. 319), in welchem Lessing an Garves Recension des Laokoon in der Allg. Deutschen Bibliothek anknüpfend, über den Inhalt der Fortsetzung des Laokoon Andeutungen macht.

Aus diesen Resten geht hervor: erstens, daß, wie ohnehin bekannt, Lessing seinen Laokoon als aus drei Theilen bestehend geplant hatte.

Zweitens, daß die wesentlichen Gedanken dieses Planes schon in dem Urentwurf (H. 1) enthalten sind.

Drittens, daß Lessing gewisse Hauptgedanken desselben wesentlich unverändert festhielt, so lange er überhaupt an eine Fortsetzung des Laokoon dachte (Brief an Nicolai, s. o.).

Auch über den Charakter dieses Plans belehrt uns der Nachlaß. Nachdem im ersten Theil aus den Mitteln der Darstellung die Abgrenzung der Gebiete der Poesie und der Malerei gegen einander hergeleitet ist, sollte der zweite den Inhalt dieser Gebiete aus ihrer Bestimmung („Ideal der Körper" und „Ideal der Handlungen" H. 4 XXXIV) folgern, der dritte „aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen" weitere Schlüsse auf das in beiden Gebieten Darstellbare und für die Darstellung Geeignete, sowie auf die Gebiete der übrigen Künste ziehen.

Wenn nun ferner nicht nur von dem zweiten Theil eine nach Vollendung des ersten (s. o.) niedergeschriebene Disposition (4), und von dem dritten der Entwurf einer solchen (3, dritter Abschnitt) sich vorfinden, sondern auch Ausführungen wesentlicher Punkte beider Theile (10—19): so könnte man auf den Gedanken kommen, es müsse sich aus den vorhandenen Fragmenten der wesentliche Inhalt jener beiden Theile, so wie sie Lessing geschrieben haben würde, construiren lassen. Und in der That ist dies sowohl von Karl Lessing als von Blümner versucht worden. Aber bei näherer Betrachtung zeigt sich

---

[1]) Die Richtigstellung des Anfangsdatums ist das Verdienst Redlichs (Hempel XIX, S. 227, ff.). Auch H. 22 [B. D, 4] ist aus den Collectaneen (H. XIX, S. 409).

erstens, daß außer der vorhin erwähnten Stelle der Collectaneen (H. XIX, S. 409 [22]) kein Stück derjenigen Fragmente, welche Vorarbeiten für die Fortsetzung enthalten, jünger ist, als der erste Theil. Der ausführliche Beweis gehört nicht hierher; ich will nur darauf hinweisen, daß die Disposition des zweiten Theils (4) keines derselben voraussetzt, auf welches nicht schon der ältere Entwurf (3) Bezug nähme.

Nun ist es aber doch klar, daß Lessing, wenn er seinen Laokoon fortgesetzt hätte, — was er noch 1769 beabsichtigte (s. o. Br. an Nicolai) — wohl gewisse Grundgedanken festgehalten haben (vergl. den eben citirten Brief mit 16—18), von andern aber auch abgewichen sein, und namentlich im Einzelnen sich von den etliche Jahre früher niedergeschriebenen Entwürfen weit entfernt haben würde. Eine Reconstruction aus diesen würde also im besten Falle nur ergeben, wie Lessing die Fortsetzung seines Laokoon damals geschrieben haben würde, als er sie eben nicht schrieb; aber auch das ist nicht der Fall: aus der Art und Weise, wie im ersten Theil die Vorarbeiten benutzt oder auch nicht benutzt sind, ergiebt sich, daß es völlig unmöglich ist, zu bestimmen, wie Lessing das vorhandene Material zum zweiten und dritten Theil benutzt haben würde. Ich führe vorläufig nur ein Beispiel an. Im Urentwurf (1, III) schreibt Lessing: „Nachahmende Zeichen aufeinander können auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Theile aufeinander folgen. Solche Gegenstände heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie." — „Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper." — „— — schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen." Nachdem die Stelle von Mendelssohn mit einer Anmerkung versehen worden, welche den Begriff der „Bewegung" in die Untersuchung einführt, folgen mündliche Unterredungen, deren Resultat Lessing vorläufig aufzeichnet (12): „Nach dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbessere ich meine Eintheilung der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt.[1])

[1]) Ich bezeichne die einzelnen Sätze durch eingeklammerte Buchstaben.

Die Malerei schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen. (a)

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper. (b)

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine Handlung. (c)

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilt. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich es eine einfache Handlung nennen, (d) und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilt ist. (e)

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit eräugnen muß; so ist es klar, daß die Malerei auf die **einfachen** Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein. (f)

Da hingegen die verschiednen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilet ist, nebeneinander in dem Raume existiren müssen, der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist: so gehören **die collectiven Handlungen** nothwendig zu ihren Vorwürfen. (g) u. s. f."

Und nun beachte man: Lessing bringt im Mai 1765 den Urentwurf nach Berlin mit, giebt ihn an Mendelssohn, der sehr feine, an Nicolai, der sehr thörichte Anmerkungen dazu macht; dann kommen die Unterredungen, von denen wir eben ein Resultat kennen gelernt, und Anfang Mai 1766 ist der Laokoon bereits im Druck erschienen. Viel Zeit kann also zwischen der eben citirten Aufzeichnung (12) und der Disposition des ganzen Werkes (3) nicht liegen, und ebensowenig zwischen dieser und der Ausarbeitung des Werkes selbst. Nun nimmt die Disposition (3, zweiter Abschnitt, V. X. XV) zweifellos auf einen Theil jener Sätze [(a) (b)] Bezug, namentlich enthält sie den Begriff der Bewegung. Aber der sechzehnte Abschnitt des Laokoon, welcher eben diese Sätze der Disposition ausführt, kehrt wieder, und zwar wörtlich zu den Definitionen des Urentwurfs zurück, als ob gar keine Unterredungen mit Mendelssohn stattgefunden hätten. „Gegenstände, die aufeinander, oder deren Theile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie." — „Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungs-

weise durch Körper." — — „schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen."

Daraus könnte man nun den Schluß ziehen, daß Lessing eben jene „Verbesserung" wieder verworfen habe. Aber der Schluß wäre so ohne Weiteres nicht richtig. Denn in der zweifellos nach Vollendung des Laokoon entworfenen Disposition des zweiten Theils (4) heißt es wieder (XLIV), und zwar in genauester Anlehnung an 3, X: „Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so u. s. f." Und wenn von den folgenden Sätzen des Stückes 12 der Laokoon weder die Definition der Handlung (c), noch den Begriff der einfachen Handlung (d) und die daraus gezogene Folgerung (f) aufnimmt, die Disposition des zweiten Theils aber, der früheren Disposition (3, zweiter Abschnitt, XV) entsprechend, auf die collectiven Handlungen zurückkommt, (e, g) so ist auch hieraus ohne Weiteres keine bestimmte Folgerung berechtigt.[1])

Aus dieser Darlegung ziehe ich nun folgende Schlüsse, welche ich mir selbst als Richtschnur für die Benutzung des sogenannten „Nachlasses" hinstellen will.

1. Das im Nachlaß enthaltene Material ist unbedingt zu benutzen, so weit es zur Erläuterung der im Laokoon ausgesprochenen Sätze dienen kann.

2. Zur Erweiterung dieser Sätze ist es nur mit äußerster Vorsicht,

3. zur Widerlegung oder Einschränkung derselben ist es gar nicht zu gebrauchen.

4. Völlig verfehlt wäre der Versuch, aus diesem Material ein zusammenhängendes Ganze construiren und dies für die Fortsetzung des Laokoon ausgeben zu wollen.

---

[1]) Die Erklärung aller dieser anscheinenden Inconsequenzen s. unten, XXXI.

Das Gesetz der Schönheit.

III.

Der Lessingsche Schönheitsbegriff.

Wenngleich Lessing im Laokoon sich mit der Feststellung begnügt, daß „bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei," so läßt er doch keinen Zweifel darüber, daß auch nach seiner Ueberzeugung die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste ist, ja daß dies der Standpunkt ist, von dem aus er die ganze Untersuchung unternimmt. Den Beweis freilich hat er sich für den zweiten Theil des Laokoon aufgehoben, wie aus dem Nachlaß hervorgeht (H. 4 [B. A, 5], XXXI; 10, a [B. C, 7]; 22 [B. D, 4]), und wir werden uns der Prüfung dieses Beweises nicht entziehen dürfen. Zuvor aber wird es nöthig sein festzustellen, was Lessing unter Schönheit versteht. Hierüber belehrt uns Justi, der in seiner Biographie Winckelmanns leider auch Lessing ein Kapitel gewidmet hat. „Ist die Schönheit oberstes Kunstgesetz," sagt er (Justi, Winckelmann, II, 2, S. 241 f.) „so wünschen wir zunächst nichts mehr, als zu wissen, was Lessing unter ihr sich gedacht habe. Seine Aeußerungen zeigen, daß er der Fachlitteratur aufmerksam gefolgt, aber zu einem selbständigen Begriff nicht gelangt war, denn er bekennt sich nach und nach fast zu allen Definitionen, die es damals gab. Bald nennt er sie" (nämlich die Schönheit!) „mit Baumgarten metaphysisch ‚die sichtbare Hülle der Vollkommenheit', oder ‚die undeutliche Vorstellung einer solchen'; bald empirisch mit den Engländern ‚die übereinstimmende Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen; wenn der Begriff der Einheit der klärste sei, so ergebe sich Schönheit, wenn Mannigfaltigkeit, das Erhabene.' Und als Hogarth hervorkam, begrüßte er die Theorie der Wellenlinie als den Weg, die verschiedenen

Begriffe der Menschen von dem, was schön ist, ‚auf etwas Gewisses zu bringen' rc. rc."

So viel Worte, so viel Unrichtiges, und leider auch fast so viel Unwahres. Unrichtig ist, daß Lessing die Schönheit „die sichtbare Hülle der Vollkommenheit" nenne. Der Lessingsche Satz heißt vielmehr (Laokoon IV, S. 51 [168]): „Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern: so ist soviel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zur Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessiren weiß." Es scheint mir zweifellos, daß mit „diese sichtbare Hülle" hier absolut nicht die Schönheit gemeint sein kann, sondern nur das Körperliche;" wer den Ausdruck ungenau finden will, bedenke, daß es Lessing hier ja keineswegs darum zu thun ist, eine Definition zu geben, wie man etwa aus Justis Worten muthmaßen könnte.

Unrichtig ist ferner die Behauptung, Lessing definire die Schönheit als „die undeutliche Vorstellung einer Vollkommenheit"; vielmehr sagt Lessing (Bemerk. über Burke's philos. Untersuchungen rc. rc. [H. XVIII, S. 320 f.] a. d. J. 1758): „die undeutliche Vorstellung einer Vollkommenheit, in welcher der Begriff der Einheit der klärste ist, nennen wir schön." Der Leser wird zugeben, daß Justi durch die Weglassung des Zwischensatzes den Sinn wesentlich verändert hat. Aber das sind Kleinigkeiten. Schlimmer ist schon, daß jeder unbefangene Leser glauben muß, Justi gebe die von Lessing angenommenen Definitionen der Schönheit in der Zeitfolge an, wie dieser sich „nach und nach" zu denselben bekannt habe, während zu der Justischen Aufzählung Lessingscher Sätze die Daten lauten: 1765, 1758, 1765, 1758, 1754!

Das Aergste aber ist Folgendes. Im Laokoon (XX, S. 228 [282]) heißt es: „Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen." In den oben citirten Bemerkungen zu Burke's Untersuchungen über das Schöne und Erhabene, handschriftlichen Bemerkungen aus dem Jahre 1758, deren Ausarbeitung Lessing einer geplanten Uebersetzung des Buches beizufügen beabsichtigte, und von welchen er

zehn Jahre später (1768, zwei Jahre nach Erscheinen des Laokoon) schreibt: „ich würde mit den eigenen Abhandlungen, die ich dazu machen wollen, jetzt sicherlich sehr unzufrieden sein" (H. XX, I, Nr. 158, S. 295), in diesen Bemerkungen heißt es: „Die Vollkommenheit ist die Einheit im Mannigfaltigen.

Bei der unendlichen Vorstellung der Einheit im Mannigfaltigen ist entweder der Begriff der Einheit oder der Begriff der Mannigfaltigkeit der klärste. Die undeutliche Vorstellung einer Vollkommenheit, in welcher der Begriff der Einheit der klärste ist, nennen wir schön. Die undeutliche Vorstellung einer Vollkommenheit, in welcher der Begriff der Mannigfaltigkeit der klärste ist, nennen wir erhaben."

Aus diesen nur in ihrem Zusammenhange verständlichen, aber da auch völlig klaren Begriffsbestimmungen reißt nun Justi zwei Sätzchen heraus, um sie mit der oben aus dem Laokoon citirten Definition der körperlichen Schönheit zusammenzuschweißen zu dem vorher (S. 13) citirten Satze: „Bald nennt er sie (nämlich die Schönheit) — — die übereinstimmende Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen; wenn der Begriff der Einheit der klärste sei, so ergebe sich Schönheit, wenn Mannigfaltigkeit, das Erhabene." Und diesen stupenden Blödsinn wagt er uns aufzutischen als eine Lessingsche Definition!

Das Wahre ist, daß Lessing im ersten Theile des Laokoon durchaus keine Veranlassung hatte, eine fertige Definition des Begriffes der Schönheit zu geben. „Ich räume ihm ein," sagt er, in dem mehrfach citirten Brief an Nicolai, über seinen Recensenten, „daß Verschiedenes darin (d. h. im Laokoon) nicht bestimmt genug ist; aber wie kann es, da ich nur kaum den einen Unterschied zwischen der Poesie und Malerei zu betrachten angefangen habe, welcher aus dem Gebrauche ihrer Zeichen entspringt rc.?" Für diesen einen Unterschied aber reichte der Satz, daß körperliche Schönheit aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile entspringe, die sich auf einmal übersehen lassen (XX, S. 228 [282]), vollständig aus. Daß er im zweiten Theile, in welchem er „dieses höchste Gesetz der Schönheit" (H. 4, [B. 5] XXXI) entwickeln wollte, eine schulgerechte und erschöpfende Definition derselben gegeben haben würde, will ich freilich nicht behaupten; vielleicht würde er auch da sich mit Bestimmungen begnügt haben, welche den Gegenstand jedesmal von der-

jenigen Seite beleuchteten, von der er der Beleuchtung bedurfte. Zur Widerlegung der Justischen Behauptung, daß Lessing „zu einem selbständigen Begriff (der Schönheit) nicht gelangt" sei, genügt übrigens das im Laokoon und im Nachlaß Enthaltene (4, XXXI, XXXII und 10 [B. C, 7. 8]) vollständig; indem es deutlich zeigt (s. B. S. 30 [498]), daß Lessing unter der Schönheit, welche die Bestimmung der bildenden Künste sei, durchaus nur die körperliche Schönheit versteht, und daß er deren wesentlichstes Element in die Form setzt, zu welcher Carnation und Ausdruck erst als mehr oder weniger wesentliche Bestandtheile (s. unten IX und öfter) hinzutreten.

Ob wir nun Denjenigen Recht geben sollen oder nicht, welche behaupten, daß dieser Lessingsche Schönheitsbegriff „zu eng" sei, wird wenig verschlagen, da es sich dabei nur um Worte handelt: Lessing nennt eben alles das, was wir als „geistige, sittliche Schönheit" u. dergl. zu bezeichnen pflegen, nicht Schönheit, sondern Vollkommenheit (vergl. die oben angeführten Stellen aus Laokoon (IV, S. 51 [168]) und Bemerkungen zu Burke (H. XVIII, S. 320).

IV.

Der Beweis „aus bloßen Schlüssen".

„Herr Winkelmann," schreibt Lessing in der Disposition des zweiten Theils (4, XXXI) „scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen.

Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen; da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung sein kann."

Die Prämissen zu diesen Sätzen finden wir in Fragment 10a [B. C, 7]: „Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche

Schönheit,"[1]) und etwas abweichend in Fragment 22 [B. D, 4]: „Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste ebenso gut, wo nicht besser können, als sie." Im Urentwurf (1, IX, S. 214 [B. A, 2]) aber heißt es: „Da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll; da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei sind und der malerische Werth der Körper in ihrer Schönheit bestehet: so ist es offenbar, daß die Malerei ihre Körper nicht schön genug wählen kann." Faßt man nun die drei ersten Stellen zusammen, so ergiebt sich folgende Schlußfolgerung: ‚Da nur dasjenige die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, d. h. was sie ohne Beihülfe einer andern Kunst und besser als jede andere hervorbringen kann; da die bildende Kunst einzig und allein geschickt ist, die Schönheit der Form hervorzubringen: so ist die **Schönheit** das höchste Gesetz der bildenden Kunst.' Nehmen wir dagegen die Stelle des Urentwurfs zu Hülfe, so wird die Schlußreihe, unter Weglassung des gleichbleibenden Obersatzes, lauten: ‚—; da die bildende Kunst einzig und allein geschickt ist, Körper hervorzubringen; da der malerische Werth der Körper in ihrer Schönheit besteht: so ist die **Schönheit** das höchste Gesetz der bildenden Kunst.'

Ob nun wohl eine dieser beiden Schlußreihen dem von Lessing beabsichtigten Beweise entspricht? Schwerlich; dazu sind die Fehler bei beiden zu durchsichtig. Denn daß die bildende Kunst allein geschickt ist, nicht die Schönheit der Form, sondern die Form selbst, das Körperliche, nachahmend hervorzubringen, ist ja klar, und somit müßte die erste Schlußreihe zu dem Resultate führen: ‚so ist die Nachahmung von Körpern das höchste Gesetz der Kunst,' ein Satz, mit dem sich Lessing gewiß den lebhaften Dank der Im-

[1]) Der Beweis dieses Satzes findet sich im Laokoon, Abschnitt XX, dritter Absatz (S. 228 [282]): „Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Theile nebeneinander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind: so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

pressionisten und ihrer Verehrer erworben haben würde. Die zweite Schlußreihe vermeidet nun diesen Fehler, aber nur, um einen andern an seine Stelle zu setzen. Sie erkennt richtig, daß die bildende Kunst allein im Stande ist, Körper hervorzubringen; aber indem sie nun, um zu dem geforderten Schlusse zu gelangen, den Satz einschiebt, daß der malerische Werth der Körper in ihrer Schönheit bestehe, nimmt sie etwas als feststehend an, was erst bewiesen werden müßte. Und diesen Beweis zu erbringen, hatte Lessing um so mehr Veranlassung, als Mendelssohn zu der in Rede stehenden Stelle des Urentwurfs die Bemerkung gemacht hatte: „Dieser Schritt ist mir zu kühn. Die Schönheit der Formen macht vielleicht nicht den ganzen malerischen Werth der Körper aus, denn, wie es scheint, gehört die Rührung mit dazu."

Dennoch ist es, glaube ich, möglich, aus den im Laokoon und dem Nachlaß zerstreuten Aeußerungen, mit Zuhülfenahme der älteren Aussprüche, — welche soweit, als sie den späteren zur Erläuterung dienen, zu benutzen gewiß gestattet ist, — Lessings Gedankengang der Hauptsache nach zu errathen, wobei sich noch nebenher ergeben dürfte, daß Lessing nicht, wie sein leichtfertiger Beurtheiler meint, zwischen allerhand Definitionen hin und her geschwankt hat, sondern daß er den schon im Jahre 1758 gewonnenen, wohl mehr noch auf Aristoteles als auf Baumgarten beruhenden (vergl. Blümner, Laokoon, S. 28 [496] f.; 35 [504]; 236 [636]) Standpunkt festgehalten und konsequent durchgebildet hat. Danach würde der Lessingsche Beweis, ein wenig modernisirt, etwa folgendermaßen lauten: „Der Endzweck aller Kunst ist Vergnügen (Laokoon II, S. 23 [158]), d. h. die Erregung angenehmer Empfindungen („angenehmer Begriffe"). Diese erregt die Kunst durch die Anschauung („undeutliche Vorstellung") einer Vollkommenheit. Diese Vollkommenheit aber darf nicht bloß in der Form, in der Nachahmung selbst bestehen, da sonst kein Unterschied zwischen Kunst und handwerksmäßiger Geschicklichkeit sein würde (Laokoon II, S. 21 [155]); sondern das Kunstwerk muß durch seinen Inhalt, durch die Vollkommenheit des nachgeahmten Gegenstandes wirken („da jede nachahmende Kunst vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenstandes gefallen und rühren soll"). Die Bestimmung einer jeden Kunst kann nun nur die Darstellung derjenigen Vollkommenheit sein, zu deren Hervor-

bringung sie einzig und allein geschickt ist, d. h. die sie ohne Beihülfe einer andern Kunst und besser als jede andere hervorbringen kann. Diejenige Vollkommenheit, zu deren nachahmender Hervorbringung die bildende Kunst einzig und allein geschickt ist, ist aber die körperliche Schönheit: Mithin ist die Darstellung körperlicher Schönheit die eigentliche Bestimmung, folglich das höchste Gesetz der bildenden Kunst.'

V.

Die „Vollkommenheit des nachgeahmten Gegenstandes".

Daß diese Reconstruction richtig ist, das heißt, daß sie ausschließlich Lessingsche Sätze zu einer in Lessingschem Sinne sich aufbauenden Beweisführung aneinanderreiht, wird man mir wohl zugeben. Welches aber der Werth dieser Reconstruction sei, ob sie lediglich als ein Beitrag zum Verständniß Lessings zu betrachten, oder ob sie ihrem Inhalte nach Gültiges feststelle: diese Frage kann nur durch eine Prüfung des Beweises erledigt werden. Da stoßen wir denn gleich beim Anfange auf Widerspruch. Wenig zwar bedeutet der Einspruch, der gleich dem ersten Satze, „der Endzweck aller Kunst ist Vergnügen" aus Künstlerkreisen entgegentritt. Auf keinem Gebiete menschlichen Thuns hat das alte „Nitimur in vetitum semper cupimusque negata" sich so oft bewährt, als auf dem der Kunst. Liszt, Berlioz möchten durch ihre Töne, Michelangelo durch seine Statuen Gedanken, philosophische Probleme verkünden, Wereschagin will die Moral der Weltgeschichte predigen, und der scherzhafte Vorschlag, die Tugend zu tanzen, hat sicher in der Seele mehr als eines Tänzers oder Balletmeisters als ernsthaftes Ideal gelebt. Da aber alle solche Bestrebungen, sobald sie in die Wirklichkeit zu treten versuchten, sich als nichtig erwiesen haben — worüber an verschiedenen Stellen dieses Buches ausführlich zu reden sein wird: so wird es wohl bei dem Lessingschen Satze sein Bewenden haben müssen; denn der Zweck einer Sache kann doch nicht etwas sein, was nun und nimmer durch dieselbe erreicht wird.

Anders ist es mit dem folgenden Satze, daß das Kunstwerk nicht nur durch die Vollkommenheit der Nachahmung, sondern durch die Vollkommenheit des nachgeahmten Gegenstandes wirken müsse. Zwar scheint die gesammte Geschichte aller Künste diesen Satz zu bestätigen — man muß nur nicht, wie es auch Lessing gelegentlich thut, das was uns vollkommen scheint, mit dem verwechseln, was es den Künstlern und ihren Zeitgenossen schien. In den Märtyrerdarstellungen des Mittelalters, wie in den Genrebildern der Niederländer, in den nüchternen Reimereien der Meistersinger, ja selbst in den Tauf-, Hochzeits- und Begräbnißgedichten der sogenannten zweiten schlesischen Schule, — immer ist es der Werth des Gegenstandes, welchen das Bild wie das Gedicht zur Geltung bringen wollen. Natürlich hat es zu keiner Zeit an Einzelnen gefehlt, welchen es nicht darauf ankam, den Gegenstand, sondern an dem Gegenstande ihre Kunst der Nachahmung zu zeigen; aber diese „üppige Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, welche durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden“ (Laokoon II, S. 21) ist auch zu allen Zeiten richtig gewürdigt worden. Und wenn heutigen Tages Leute, die sich Dichter oder Künstler nennen, sich an die niedrigsten Instinkte der Massen wenden und statt des Schönen das Scheußliche malen; und wenn eine ganze Schule, unfähig Bedeutendes zu schaffen und zu träge Tüchtiges zu lernen, ihre eigene Faulheit und Impotenz zum Princip der Kunst erhebt; und wenn dies Alles von einem sensationssüchtigen, völlig principlosen, ja großentheils völlig ungebildeten Reporterthum, in dessen Händen sich die Kunstkritik zum größten Theile befindet, mit Posaunentönen gepriesen wird: — das Höchste, was man damit erreicht, ist doch, daß sich die Masse des Publicums eine Weile verblüffen läßt, — aber der Reiz dauert doch nur gerade so lange, wie der Eindruck der Neuheit dauert. Das Wesen der Kunst aber wird von solchen Ausschreitungen nicht berührt.

Dagegen haben in neuester Zeit dergleichen Richtungen eine Unterstützung gefunden von seiten ernsthafter Aesthetiker und Kritiker, und wir werden es nicht vermeiden können, auf dieselben einen Blick zu werfen. Freilich werden wir uns bei der Widerlegung ihrer Behauptungen auf bloße Andeutungen beschränken müssen, da ein tieferes Eingehen uns allzuweit von unserm Gegenstande abführen würde, für den diese Frage doch nur von nebensächlichem Interesse ist.

Das Hauptargument nun, welches jene Theoretiker vorbringen, ist in der That bestechend genug. Was bisher gegolten hat, sagen sie, gilt darum nicht heute. Die sämmtlichen Bedingungen unserer Existenz haben sich geändert, und damit sind wir selbst Andere geworden. Im Zeitalter der Maschinen, der Eisenbahnen, der Elektricität, der Telegraphie und Telephonie haben sich unsere Empfindungen, wie unsere Bedürfnisse geändert. Dies nervös überreizte Geschlecht kann nicht behandelt werden, wie seine langsam lebenden gesunden Vorfahren. Ebenso wie der Arzt von heutzutage bei Leiden, die sein Vorfahr vor hundert Jahren mit Blutentziehung heilte, weit entfernt diesem Beispiel zu folgen, vielleicht gerade die Blutbildung zu fördern suchen wird; ebenso bedürfen wir anderer Mittel zur Hervorrufung angenehmer Empfindungen, als unsere Großeltern bedurften. Nicht die Vollkommenheit des Gegenstandes, nicht die Schönheit ist, was uns gefällt, was uns reizt: gerade das Unvollkommene, das Häßliche, ja Abscheuliche; nicht die Einheit im Mannigfaltigen, sondern das bis zur Unerträglichkeit Unvereinbare: das sind die Mittel, durch welche die überreizten Nerven in einen Zustand ruhigen Gleichgewichts zurückkehren. Nicht bloß bildlich, wie es Aristoteles von der Tragödie sagt, und nicht bloß von dieser, sondern von jeder Kunst verlangen wir, daß sie durch den „Korybantentaumel" auf uns wirke.

Daß in dieser Auseinandersetzung etwas Wahres ist, wer könnte es läugnen? Wäre Alles wahr, so müßte man nur erwiedern: Gut, oder vielmehr schlimm; aber was folgt daraus? Geht es so weiter, dann muß die Menschheit eben an Ueberreizung und Erschlaffung zu Grunde gehen, und dann geht natürlich die Kunst mit zu Grunde, eilt auch wohl der Menschheit voraus. Ist es aber nur ein Uebergangszustand, ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die Menschheit sich an die neuen Lebensbedingungen gewöhnen, sich hineinleben und wieder gesunden werde, so können wir mit gleicher Sicherheit darauf rechnen, daß die Menschennatur zu derselben Lebensweise zurückkehren wird, bei der sich der gesunde Mensch bisher wohl gefühlt hat. Und darum ist, was Ihr vorbringt, gar nicht im Stande, jene Lessingschen Sätze zu erschüttern.

Aber glücklicherweise brauchen wir jene Darstellung noch keineswegs zuzugeben. Im Gegentheil; so wie wir uns genauer die Dinge ansehen, welche zur Begründung derselben angeführt werden können,

so zeigt sich, daß in Poesie und Kunst unsere Zeit zwar für stärkere Effecte, schärfer gespannte Gegensätze, tiefer gehende Empfindungen empfänglich ist, als es vor hundert Jahren der Fall war; selbst den „Korybantentaumel“ wird man zugeben können; aber darum widersprechen die Dinge, welche solche Wirkungen hervorbringen, größtentheils noch keineswegs der Lessingschen Forderung. Ganze Gebiete, und zwar solche, bei welchen die Stärke der Reizmittel besonders betont wird, können wir von vorn herein ausscheiden. Erstens die Musik: es wird doch niemand behaupten wollen, daß die letzten Werke Beethovens, die Compositionen Schumanns, selbst die Liszts (bei allem Ueberwiegen der Phrase) nicht durch die Vollkommenheit des Gegenstandes wirken wollten. Und einen wie mächtigen Raum in dem Wagnerschen „Gesammtkunstwerk“ auch Klangeffect und Bühneneffect einnehmen, — welcher Gegner könnte so verblendet sein, zu läugnen, daß die Wirkung im Großen und Ganzen, musikalisch wie dramatisch, auf der Vollkommenheit des Gegenstandes beruht, ja daß die Darstellung der Schönheit Wagners alleiniger Zweck ist. Und ist es denn in der Malerei wesentlich anders? Gerade von denjenigen Malern, welche in den letzten Jahrzehnten am meisten „Sensation“ gemacht haben, steht die Mehrzahl, Makart, Böcklin, Piloty, Siemiradzky im Dienste der Schönheit, sucht Gebhardt ohne Zweifel durch die Vollkommenheit des Gegenstandes zu wirken; und wenn Wereschagin einmal seine Kunst in den Dienst der Geschichte und der Moral stellte, so mag er diesen Standpunkt noch so entschieden in der Theorie festhalten, ja in schönen Journalartikeln verfechten: praktisch hat er ihn bereits überwunden und schafft als Künstler, der durch die Vollkommenheit des Gegenstandes wirken will, wie seine letzte Ausstellung deutlich zeigt. Gewiß sind Gabriel Max' Schöpfungen vielfach durch und durch krankhaft; gewiß bedient sich ein großer Theil der französischen Künstler (Carpeaux, Gérome) der allerschärfsten Reizmittel, — aber was hat das Alles mit einem Verzicht auf die Vollkommenheit des Gegenstandes der Darstellung zu schaffen?

Und dann, entspricht denn wirklich die ganze moderne Gesellschaft der obigen Schilderung? Die Gemeinde, welche Meissonier heute noch in Frankreich besitzt, dürfte schwerlich kleiner sein, oder weniger ins Gewicht fallen, als die der Impressionisten, und selbst der Sieg

der socialen Tendenz über die Schönheit, im letzten Pariser Salon, (ich komme noch darauf zurück) ist schwerlich mehr werth, als die Triumphe, welche die französischen Truppen etwa gleichzeitig in Tongking erfochten haben. Und ebenso steht es in Deutschland. Das flüchtige Modeinteresse, welches in Berlin etwa Manet gezollt wurde, wird reichlich aufgewogen durch die Aufnahme, welche Adolf Hildebrand dort gefunden. Und wenn uns Deutschen auch die Neigung eigen ist, jeder neuen Erscheinung, jeder neuen Richtung, auch der extremsten, die gute Seite abzugewinnen — eine Neigung, die wir gern als Gerechtigkeitssinn ausgeben möchten, da sie doch nur auf Unselbständigkeit des Urtheils beruht —: so hat doch die Berliner Jubiläumsausstellung auf das Schlagendste bewiesen, daß unsere Gebildeten an dem Kunstwerk die Schönheit bewundern und sich von dem Abscheulichen abwenden, selbst wenn eine hochweise Jury dies durch „Ehrenvolle Erwähnungen" und goldene Medaillen ausgezeichnet hat. — Und wenn wir von den Anhängern Richard Wagners — so weit diese nach dem oben Gesagten überhaupt hier in Frage kommen — alle abziehen, welche um der großen musikalischen Schönheiten willen das Uebrige duldend hinnehmen, alle, welche an dem großartigen Ganzen sich erfreuen, alle endlich, welche, unfähig tieferen musikalischen Verständnisses, in Wagners Theater sich musikalisch dünken, weil ihnen das grobe Geschütz der Leitmotive vernehmlich und verständlich in die Ohren donnert, — was bleibt denn übrig? Und um zum Schlimmsten zu kommen, zu dem naturalistisch-pessimistischen Roman: wenn von den eifrigen Lesern Zolas alle die abgerechnet werden, welche ihn nur um der erotischen Scenen willen schätzen, und auf der andern Seite alle diejenigen, welche bei ihm gar keinen Kunstgenuß suchen, sondern sich über sociale Schäden belehren wollen, — was bleibt denn übrig? Kurz weder nach der Seite der künstlerischen Production, noch nach der des Bedürfnisses oder der Theilnahme des Publicums hin zeigen die in Rede stehenden Erscheinungen einen Umfang oder eine Zunahme, welche auch nur im Entferntesten zu dem Schlusse berechtigten, daß jetzt oder in Zukunft die Aufgabe der Kunst oder die Gesetze des künstlerischen Schaffens andere werden könnten, als sie bisher gewesen.

VI.

Die eigene Vollkommenheit.

Anfechtbarer dürfte die nächste Prämisse erscheinen: „Die Bestimmung einer jeden Kunst kann nur die Darstellung derjenigen Vollkommenheit sein, zu deren Hervorbringung sie einzig und allein geschickt ist, d. h. die sie ohne Beihülfe einer andern Kunst und besser als jede andere hervorbringen kann." Es liegt nahe, hieraus zu folgern, daß, wenn zwei Künste zur Darstellung einer Vollkommenheit gleich geschickt sind, dieselbe die Aufgabe keiner von beiden sein dürfte. Die Darstellung dessen, was Lessing „collective Handlungen" nennt (H. 3 [B. A, 4] 2. A. XV; 4 [B. A, 5] XLIII; 12 [B. A, 11]; s. aber unten XXXI) müßte er danach der Malerei ebenso wie der Poesie untersagen, während er vielmehr sie als „das gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie" bezeichnet. Und somit hätten wir Lessing auf einem Widerspruch ertappt und müßten seine Prämisse für unrichtig erklären. Allein, was er von seinem Verhalten gegenüber Aristoteles sagt, sollte in viel höherem Grade für Jeden Richtschnur sein, der sich mit Lessing beschäftigt. Ich setze die ganze Stelle (Dramaturgie, 38. St. H. VII. S. 213) her: „Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen als in seinen Verstand. Ich verdoppele meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal und glaube nicht eher, daß er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, daß er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiß am Ersten aufgefallen sein, und nicht mir ungeübterm Leser, der ich ihn zu meinem Unterricht in die Hand nehme."

In der That würde schon der Umstand, daß wir es hier nicht mit dem Inhalt des fertigen Werkes, sondern mit vorläufigen Auf-

zeichnungen zu thun haben, uns warnen müssen, nicht selbst der Leichtfertigkeit zu verfallen, die wir an Andern bekämpfen. Wir werden nachsehen müssen, ob nicht das, was auf den ersten Blick als sachlicher Widerspruch erscheint, nur auf einer ungenauen Ausdrucksweise beruht. Dazu kommt aber, — und das vergessen fast Alle, welche sich, exegetisch oder kritisch, mit Lessing und speciell mit dem Laokoon beschäftigen — daß Lessing stets das Ganze im Auge hat, und daß, wer ihn richtig verstehen will, auch seinerseits das Ganze nicht aus den Augen lassen darf. In diesem Falle kommt es Lessing nicht darauf an — oder würde ihm, wenn er den zweiten Theil des Laokoon vollendet hätte, nicht darauf angekommen sein, „aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung" eine Definition der Bestimmung der bildenden Kunst herzuleiten, sondern die Grenzen der Malerei und Poesie gegen einander festzustellen, die herrschende ästhetische Schule zu widerlegen, welche die Bestimmung der Poesie darin fand, daß sie redende Gemälde, und die der Malerei, daß sie stumme Gedichte hervorbringe. Dem gegenüber betont er, daß die eigentliche Bestimmung einer Kunst nur die Nachbildung derjenigen Vollkommenheit sein könne, welche den Gegenständen eigen sei, die sie allein unmittelbar nachzubilden vermag. Es kommt ihm gar nicht darauf an, den Umfang des Gebietes festzustellen, aus welchem der Künstler seine Aufgaben wählen darf, sondern lediglich diesen einen Punkt, den ich mit einem Fr. Vischer'schen Ausdruck das „qualitative Stilgesetz" der besonderen Kunst nennen möchte. Er erkennt ausdrücklich an (Laokoon XVI), daß die Malerei Handlungen („andeutungsweise durch Körper"), die Poesie Körper („andeutungsweise durch Handlungen") darzustellen vermag; wenn er also hier von Demjenigen spricht, was jede Kunst einzig und allein hervorzubringen im Stande ist, so heißt hervorzubringen hier soviel als unmittelbar hervorzubringen. Also Körper; Figur; Gebäude; Drama; Erzählung; lyrisches Gedicht; Melodie u. s. f., und die diesen Gegenständen eigenthümlichen Vollkommenheiten, im Gegensatze zu denen, welche sich vermittelst der Gegenstände darstellen lassen. Und ebenso liegt es ihm völlig fern, durch den erläuternden Zusatz „ohne Beihülfe einer andern Kunst" den Künstler beschränken zu wollen, etwa dem Architekten zu verbieten, daß er für sein Werk die Hülfe des Bild-

hauers oder Malers in Anspruch nehme; sondern auch hier richtet er sich wieder gegen die Aesthetiker seiner Zeit, welche fordern, daß der Dichter das Werk des Malers, der Maler das des Dichters nachahme. Und er will ihnen auch das nicht verbieten, sondern betont nur, daß es nicht ihre eigentliche Aufgabe sei. Und daß er darin Recht hat, daß also nicht bloß der Musiker Musik machen, der Baumeister Gebäude bauen, der Maler Bilder malen soll, sondern daß auch die Musik in erster Linie durch musikalische Schönheit, das Gebäude durch die der Bestimmung desselben angepaßte Harmonie seiner Verhältnisse wirken soll: das ist so zweifellos, daß es doch nur Leute bestreiten können — und an solchen Leuten fehlt es allerdings nicht — denen es Bedürfniß ist, Wahrheiten zu läugnen, lediglich aus dem Grunde, weil sie schon so lange als Wahrheiten anerkannt sind. — Indeß Lessing spricht ja nicht bloß von der eigentlichen oder ersten Aufgabe, sondern auch von der alleinigen Bestimmung, dem höchsten Endzweck der Kunst. Und auch dies mit Recht, nur muß man es so verstehen, wie es Lessing ausdrücklich verstanden wissen will (Laokoon II u. öfter): nicht ausschließend, sondern unterordnend; Raum lassend für jede andere Vollkommenheit, ja auch für jede Unvollkommenheit, so weit dieselbe sich nur der eigenen Vollkommenheit des unmittelbar dargestellten Gegenstandes unterordnen läßt (Laokoon XXIV, bes. das über Thersites Gesagte); ausschließend nur diejenige Unvollkommenheit, welche mit jener Vollkommenheit geradezu im Widerspruch steht. Er nennt die Darstellung der — ich darf ja wohl sagen, eigenen Schönheit die alleinige Bestimmung, das höchste Gesetz, weil sie allein dem Kunstwerk unentbehrlich ist, mit ihrer Beseitigung das Kunstwerk vernichtet würde. Lessing verbietet dem Musiker nicht Tänze zu componiren, er behauptet bloß, daß, wenn dieselben musikalische Kunstwerke sein sollen, ihre musikalische Schönheit über ihre Bestimmung, den Tanz zu begleiten, herrschen müsse. Lessing würde durchaus nichts gegen die heutzutage so viel betonte dramatische Wirkung der Musik einzuwenden haben; aber er würde sehr entschieden dem Leitmotiv, welches an die Stelle der musikalischen Schönheit eine aus dem Groben gehauene Charakteristik setzt, das Recht bestreiten, sich für Musik auszugeben. Nicht die mystische Symbolik des gothischen Domes, nicht die heitere Sinnlichkeit der Renaissance bekämpft der

Lessingsche Satz: aber die Baukunst des Roccoco, welche an die Stelle der eigenen Vollkommenheit die fremde, malerische Schönheit setzt, das Gebäude aufhebt, indem sie es in Ornament verwandelt.

Auch dies scheint mir unbestreitbar, zum Mindesten so weit, daß ich mich mit denen, die es bestreiten, in den Streit nicht einlassen möchte. Damit ist denn auch das Folgende erwiesen. Denn daß die eigene Vollkommenheit der Gegenstände, welche die bildende Kunst darstellt, die körperliche Schönheit ist, kann ja wohl nicht angefochten werden. Und somit wäre denn der Lessingsche Beweis „aus bloßen Schlüssen," daß die Darstellung der Schönheit, und zwar der körperlichen Schönheit, die eigentliche Bestimmung und somit das höchste Gesetz der bildenden Kunst ist, als gelungen zu erklären.

VII.

Der teleologische Standpunkt und die moderne Anschauung.

Vorausgesetzt natürlich, daß die Begriffe „Endzweck der Kunst, Bestimmung, Aufgabe der Kunst" berechtigt sind, daß man überhaupt von „der Kunst," als etwas Absolutem, reden darf. Aber diese Voraussetzung wird bestritten. Die moderne Anschauung lehnt sich auf gegen die dogmatisch teleologische Auffassung, die natürliche Consequenz des Lessingschen Theismus. Der Begriff der Kunst, sagen die Gegner, ist eben kein absoluter, sondern lediglich die Abstraction dessen, was die Künstler geschaffen haben; mit jedem neuartigen Kunstwerk ändert sich der Inhalt dieses Begriffes; was der Künstler sich vorsetzt, das ist sein Zweck oder seine Aufgabe; von einem Endzweck, einer Aufgabe der Kunst als solcher kann gar nicht die Rede sein. — Nun kann es natürlich nicht meine Aufgabe sein, zu entscheiden, welche von zwei entgegengesetzten Weltanschauungen die Wahrheit enthält; indeß ließe sich doch ein Versuch machen, eine Vermittelung, wenn auch nur in diesem einen Punkte, herbeizuführen. Die Frage, ob und was die Kunst an sich ist, kann für die Zwecke,

welche der Laokoon verfolgt, füglich unberührt bleiben; genug, daß wir von gewissen Werken des Menschen etwas abstrahirt haben, was wir eben als Kunst und als Künste bezeichnen. Und wenn wir nun finden, daß zu allen Zeiten die Werke, welche als Kunstwerke angesehen oder bezeichnet wurden, sich vor andern Menschenwerken dadurch auszeichneten, daß jene zu ihrem Stoffe Gegenstände hatten, welche um ihres höheren Werthes (also ihrer Vollkommenheit!) willen der Vergänglichkeit, die zum Wesen jedes der Nothdurft des Menschen dienenden Gegenstandes gehört, entrückt werden sollten (ob nun diese Gegenstände Figuren, Handlungen, Gebäude, Geräthe, Worte, Töne waren); und wenn wir finden, daß zu allen Zeiten diese Erhebung der Gegenstände über das gemeine Loos der Dinge bewirkt wurde dadurch, daß sie die ihrem Wesen entsprechendste Form erhielten, daß sie in das Reich der Schönheit erhoben wurden, daß sie diejenige Schönheit erhielten, deren sie ihrem Wesen nach fähig waren: so sind wir doch wohl berechtigt zu sagen, daß die vollkommene Darstellung vollkommener Gegenstände das Wesen der Kunst ausmacht, und daß das Höchste, was der Künstler erreichen kann, die höchste Schönheit ist, welche in der völligen Uebereinstimmung schöner Form mit schönem Inhalt besteht. Uns scheint es nun freilich als ziemlich gleichgültig, ob wir diese Dinge als Wesen oder als Endzweck der Kunst, als höchstes Erreichbare für den Künstler oder als höchste Aufgabe der Kunst bezeichnen; aber wenn für diejenigen, welchen die Lessingsche Teleologie ein Stein des Anstoßes ist, das Aergerniß damit beseitigt wird, daß wir ihre Terminologie annehmen, oder, falls wir doch aus alter Gewohnheit in die Lessingsche zurückfallen sollten, ausdrücklich erklären, daß wir darunter nichts anderes verstehen, als das eben Vereinbarte: so steht unsrerseits diesem Compromiß nichts im Wege. Der Autor der „Erziehung des Menschengeschlechts" ist sicherlich weit entfernt, die ästhetischen Begriffe, mit denen er operirt, die Gesetze, die er entwickelt, als absolute, in Ewigkeit gültige zu erklären: genug, daß sie so lange in Kraft stehen, als sie von der Erfahrung bestätigt werden; daß diese Erfahrung sie bestätigt und bestätigen wird, bis die Natur des Menschen sich ändert; und daß zu einer solchen Aenderung bis heute noch keine Aussicht ist.

VIII.

Die weiteren Grenzen der neueren Kunst.

Daraus folgt denn freilich für uns die Nöthigung, zu untersuchen, ob denn in der That die Erfahrung das Lessingsche Gesetz bestätigt, ob in der That die Künstler vor und nach Lessing sich diesem Gesetz unterworfen, die Darstellung der körperlichen Schönheit als ihre erste und höchste Aufgabe angesehen haben. Lessing selbst behauptet dies nur von den Künstlern des Alterthums; dagegen, sagt er, „wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfange betrieben" (B. II, S. 21 [155]). Und im dritten Abschnitt führt er dies weiter aus (S. 39 [164]): „Die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höheren Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgeben, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde."

Wenn er dann erklärt, „diese Begriffe vor's Erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen" zu wollen, so können wir uns diesem Verfahren einstweilen anschließen. Denn „diese Begriffe" sollen nur zur Erklärung der behaupteten Thatsachen dienen, und es wird immer noch Zeit sein sie zu prüfen, wenn die Thatsachen sich als richtig erwiesen haben werden. Nun haben wir aber schon früher, wenn auch nur oberflächlich, nachzuweisen gesucht, daß die Fälle, in welchen Künstler nicht „durch die Vollkommenheit des Gegenstandes" wirken wollten, sondern von ihren Betrachtern verlangten, „daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner (des Künstlers) Geschicklichkeit ntspr inget, begnügen sollten", (B. II, S. 21 [155]) — daß diese Fälle immer nur vereinzelte Ausnahmen waren. Wenn Lessing behauptet (ebd.): „Mancher neuere Künstler würde sagen: Sei so ungestalten

wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht insofern es dich vorstellt, sondern insofern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß": so ist ihm das gewiß zuzugeben. Der Künstler, den die Sorge um den Erwerb zwingt, jedes „schändliche verzerrte Gesicht" zu malen, das ihm Bezahlung verheißt, — wie vermöchte er's, wenn er nicht wenigstens den Trost hätte, daß er auch an dem schlechtesten Stoff sich noch als Künstler zeigen könne. Und so wird wohl auch mancher Künstler des Alterthums gehandelt und gedacht haben. Aber sich ein häßliches Modell auswählen, um daran seine Kunst zu zeigen, — diese „üppige Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten" ist gewiß zu keiner Zeit häufig gewesen, und daß Lessing, der so gut wußte, wie es in der Seele eines wirklichen Künstlers aussieht (vergl. Emilia Galotti), — daß er den „Hang" zu solcher Prahlerei „natürlich" finden konnte, beweist nur, worauf ich auch schon früher hingewiesen: wie über alle Begriffe kläglich zu seiner Zeit die Kunstzustände in Deutschland gewesen sein müssen. Und doch thut er auch seinen Zeitgenossen Unrecht mit seiner Behauptung; waren sie auch zum größten Theil weiter nichts als fleißige Copisten, geistlose Nachahmer der Natur oder anderer Maler: sie wollten doch sicherlich mit wenigen Ausnahmen nicht bloß schön malen, sondern sie meinten Schönes zu malen. Dies gilt natürlich in noch viel höherem Grade von denjenigen Bildern, auf die sich Lessings Behauptung wohl vornehmlich bezieht: von Genrebildern, Stillleben u. dergl. Er, der sonst so scharf controlirt, hat gar keine Ahnung davon, daß nur ein Fehler oder eine Dummheit des Abschreibers den Genre- und Stilllebenmaler (ῥωπογράφος) Piraeicus bei Plinius zum Schmutzmaler (ῥυπαρογράφος) hat werden lassen[1]; er übersetzt (S. 21 [156] f.) das letztere Wort mit dem möglichst stärksten Ausdruck: „Kothmaler"; in den obsonia, die jener gemalt, womit doch allerhand gute Dinge gemeint sein können, sieht er nur „Küchenkräuter", und die sutrinae werden ihm unwill-

[1]) Oder, — falls man durchaus letzteres als richtige Lesart festhalten will, (was, wie ich zu meiner Verwunderung sehe, auch Lübke (Nord u. Süd, Bd. 34, Heft 100, S. 128) thut) — daß ῥυπαρογράφος doch nur eine scherzhafte Verdrehung von ῥωπογράφος ist.

türlich zu „schmutzigen Werkstätten“. Ihm, wie vor ihm dem Sokrates, erscheint eben in der ganzen Welt nur der Mensch der Beachtung werth, und auch dieser nur, so weit er höheren, ewigen Zielen zustrebt; die Freude an der Natur, wie an den Vorgängen des täglichen Lebens, die liebevolle Betrachtung, durch welche, „was sonst ein garstig Ungefähr, tagtäglich, ein Gemeines wär',“ Werth und Bedeutung erhält, dürfen wir bei Lessing nicht suchen; Humor besitzt er noch weniger als Schiller. Mit einem verächtlichen: „Als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten, und so selten zu erblicken wären“ fertigt er die Gegenstände ab, an welchen Piraeicus seine Kunst geübt. Nun ist allerdings ein Kohlkopf oder ein todter Fisch nichts besonders Schönes, und der geschickteste Maler würde sich vergeblich bemühen, durch seine Kunst ihnen Reiz zu verleihen. Aber welcher Maler malt denn auch in dieser Weise? Was gemalt wird, sind doch immer auserlesene Exemplare, durch Reife, Fülle, Größe ausgezeichnet, oder so zusammengestellt, daß ihre Formen und Farben zu einer Gesammtwirkung gelangen. Und wir geben auch zu, daß, wenn wir dergleichen Bilder in Gallerien zwischen Werken von höherer Schönheit sehen, sie uns und den meisten Beschauern nur geringen Eindruck machen. Aber wenn Lessings „wollüstiger Reicher“ die Wände seines Speisesaals mit ihnen schmückt, da sind sie an ihrem Platze, indem sie schon vor dem Mahle das Auge des Gastes durch die Vorführung der Genüsse erfreuen, welche seinem Gaumen geboten werden sollen. Es ist dies ja eine rein sinnliche Wirkung, aber sie beruht doch zweifellos auf der „eigenen Trefflichkeit, und zwar der körperlichen Schönheit, des Gegenstandes“. — Wie die Genrebilder des Piraeicus ausgesehen haben, wissen wir nicht; etwas anders wahrscheinlich doch, als Lessing sie sich vorstellt, und wenn die tonstrinae und sutrinae wirklich schmutzige Werkstätten waren, so war es sicherlich malerischer Schmutz, der ihnen anklebte.

Aber freilich kommt diese Vertheidigung nur dem Piraeicus zu Gute, dem Griechen, und nicht dem Genre, namentlich dem niederländischen. Denn was wir von „liebevoller oder humoristischer Betrachtung des gemeinen Lebens“ gesagt haben, kann von diesen Brueghels und Teniers und Brouwers doch nur in dem Sinne gelten, daß die Handlung derselben dem groben Geschmack des holländischen und vlämischen Publicums reizvoll schien, nicht daß es die ungeschlachten

Rüpelgestalten für schön gehalten hätte; wenn sie ihm freilich auch nicht so häßlich erschienen sind, als wir sie finden. Und wenn Franz Hals die Hille Bobbe, die Hexe von Haarlem, malt (Berl. M. 801, c.), so thut er es freilich weder wegen ihrer Häßlichkeit, noch trotz derselben, sondern weil diese Häßlichkeit eine dämonische ist, also nicht um der Schönheit, sondern um des Ausdrucks willen. Und damit wäre ich auf den eigentlichen Kern der Frage gekommen, auf die Behauptung der Aesthetiker aus Lessings Zeit, die neuere Kunst setze Wahrheit und Ausdruck an die Stelle der Schönheit.

Was heißt nun aber Wahrheit und Ausdruck? Die beiden Begriffe passen übel zusammen, der eine bezieht sich auf den Künstler oder das Kunstwerk, der andere auf den Gegenstand desselben. Aber abgesehen davon: soll hier Wahrheit soviel heißen, als gewissenhafte Wiedergabe des Gegenstandes, so haben wir wiederholt nachgewiesen, daß die bloße Treue der Nachahmung, ohne Rücksicht auf den Werth des Gegenstandes, niemals Princip der Kunst, sondern immer nur Ausnahme gewesen ist; verstehen wir aber darunter gewissenhafte Wiedergabe des Naturschönen, so steht dies — zunächst — in gar keinem Gegensatze gegen das Lessingsche Gesetz. Wir werden daher von den Worten „Wahrheit und Ausdruck" das erste vorläufig streichen müssen, so daß der Sinn jener Behauptung nun wäre: die neuere Kunst setzt an die Stelle der Nachahmung des Schönen die Nachahmung des Ausdrucks, oder, wie wir zu sagen pflegen, des Charakteristischen. Und dem sollten wir widersprechen? Doch höchstens, indem wir es einschränken, indem wir nachweisen, daß neben der Richtung auf das Charakteristische auch die Richtung auf das Schöne noch berechtigt und in Geltung ist? Denn das können wir doch wohl nicht bezweifeln, was jedes Kind weiß: daß nicht bloß in neuerer, sondern zu jeder Zeit diese beiden Richtungen neben einander, im Streit mit einander existirt haben. Wir können ja die Künstler an den Fingern aufzählen, welche der einen und welche der andern angehören. Sie haben's ja zum großen Theil selbst erklärt. Und die Kunstkritik hat immer wieder darum gestritten, welche Richtung den Vorzug verdiene. Selbst Lessing ist ja weit entfernt diese Thatsachen in Abrede zu stellen.

IX.

Gültigkeit des Gesetzes der Schönheit für die Sculptur.

Gut denn; wenn diese Thatsachen so feststehen, so werden sie ja wohl eine etwas nähere Betrachtung vertragen. Lessing sagt also: die (körperliche) Schönheit ist das höchste Gesetz der bildenden Kunst. Dem gegenüber wird behauptet, für einen großen Theil der Künstler sei nicht die Schönheit, sondern der Ausdruck, das Charakteristische das höchste Gesetz.

Zur körperlichen Schönheit nun, deren Hervorbringung die Bestimmung der bildenden Künste sei, sagt Lessing im Entwurf des zweiten Theils (4, S. 264 [B. A, 5]), gehöre neben der Schönheit der Form auch die Schönheit der Farben und die des Ausdrucks. Wenn er dies ausgeführt hätte, so würde er sicherlich die Ungenauigkeit dieser Erklärung beseitigt haben, welche darin liegt, daß er nicht Schönheit der Formen von Schönheit der Linien unterscheidet. Unmittelbar kann nämlich nur eine der bildenden Künste, nur die Bildhauerkunst, die Schönheit der Linien und der Formen hervorbringen; die Malerei dagegen nur die Schönheit der Linien und der Farben (zu der auch die der Beleuchtung, d. i. der Vertheilung von Licht und Schatten, gehört); erst mittelbar, durch Linien und Farben, erzeugt die Malerei den Eindruck der Schönheit der Form. Danach wird es gestattet sein, bei der Untersuchung über die Gültigkeit des Gesetzes der Schönheit zu unterscheiden zwischen Bildhauerkunst und Malerei. Von der „Schönheit des Ausdrucks" übrigens sehen wir vorläufig gänzlich ab, um die Untersuchung nicht zu verwirren.

Was nun zuerst die Sculptur anlangt, so können wir von vorn herein behaupten, daß es keine Periode der Kunstgeschichte und keinen bedeutenden Künstler giebt, in welcher und bei welchem nicht das Gesetz der Schönheit das herrschende gewesen, nicht die Charakteristik der Schönheit untergeordnet worden sei. Dies gilt sowohl von Einzelfiguren, wie von größeren Compositionen. Mag auch der Künstler noch so weit gegangen sein in der Darstellung der Leidenschaft, mag er auch in einzelnen Theilen, namentlich in dem

Ausdruck der Gesichter, keine Rücksicht genommen haben auf das Maß, welches Lessing an seinen Griechen preist: in der Bildung der Körperformen (ich möchte sagen: in der Wahl des Modells) läßt er sich durchaus von dem Gesetze der Schönheit beherrschen. Wir sind gar nicht abgeneigt zuzugeben, daß gerade die Laokoongruppe nicht jenes gepriesene Maß aufweist, daß die Stellung der Körper von äußerster Gewaltsamkeit ist, das Antlitz des Laokoon doch eine Verzerrung zeigt, die es nach Lessing nicht zeigen sollte; aber es ist doch auch in der Verzerrung ein schönes Antlitz, es sind die edelsten Körperformen, welche uns in den gewaltsamen Stellungen gezeigt werden. Und dasselbe gilt von den Werken der Sculptur durch alle Perioden bis zur Gegenwart, und zwar in solchem Grade, daß wir, um auch nur Ausnahmen zu finden, — abgesehen von etlichen naturalistischen Portraitbüsten, wie Houdons Büsten von Gluck und Mirabeau, so wie von einzelnen Gruppenfiguren, bei denen eine bestimmte Contrastwirkung beabsichtigt wird (s. unten XXIII) —, schon zu den rohesten Anfängen, den Metopen von Selinus, den Externsteinen, oder den Holzschnitzereien des Mittelalters greifen müssen. Die Naturalisten des Quattrocento leisten ja zuweilen Unglaubliches in Darstellung der Leidenschaft; aber der Johannes in Donatellos Relief der Kreuzesabnahme, der sich vor Verzweiflung in die Haare fährt, die Frauen auf dem Kreuzigungsrelief des Pollajuolo, die ihre ausgerauften Haare in Händen halten: an Schönheit der Körper und selbst der Züge fehlt es ihnen wahrlich nicht. Und der Schächer auf letzterem Relief, der sich so über alle Maßen wild gebärdet, was ist es für eine prachtvolle Gestalt. Muß ich noch erst klar machen, daß auch insofern sich an den Werken der Plastik die Schönheit als das höchste Gesetz bewährt, als auch die Wirkung, das Gefallen, gänzlich von ihr abhängig ist? Daß Schlüters köstliche Masken sterbender Krieger eben dadurch so ergreifend wirken, weil sie „die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes“ zeigen? Daß Müllers Prometheusgruppe schwerlich einen Bewunderer finden würde, wenn er sich seine Modelle bei den Hottentotten oder Samojeden gesucht hätte, wäre die Charakteristik, der Ausdruck der Leidenschaft auch noch so vollendet? Daß die Kinderstatuetten italienischer Künstler (Emilio Marsilis), welche (zuerst auf der Wiener Weltausstellung) so viel Beifall fanden, keinem

Menschen des Ansehens werth erscheinen würden, wenn es statt reizender Putten skrophulöse Geschöpfe wären, an denen der Ausdruck der Leidenschaft belustigend wirken soll? —

Zu der Schönheit der Formen kommt dann, namentlich bei größeren, figurenreichen Werken, die Schönheit der Linien, welche durch Stellung, Gruppirung, Verhältnisse der Figuren hervorgebracht wird: also die Schönheit des Aufbaues oder der Composition. Daß sie gleichfalls die Thätigkeit des Künstlers beherrscht, daß der Ausdruck ihr untergeordnet wird, ist wieder so klar, daß es kaum Beispiele anzuführen lohnt. Richten wir unsern Blick auf die Giebelfelder von Olympia oder auf die Reliefs des Pergamener Altars, auf die Naturalisten des Quattrocento oder auf Adam Krafft, auf die leidenschaftlichsten Compositionen der modernen Franzosen, Rudes Gruppe des Kriegs vom Arc de l'étoile oder Carpeaux's „Tanz" von der großen Oper, überall zeigt sich dasselbe Streben; Ausnahmen finden sich hier — eben wieder von rohen Anfängen abgesehen — in der That nur da, wo der Künstler durch äußere Schwierigkeiten, z. B. des Erzgusses, gehemmt war, wie etwa bei Donatellos Judith.

X.

Die Schönheit der Linien in der Malerei.

Wie steht es nun aber mit der Malerei? Nach dem oben Gesagten werden wir die Untersuchung über die Gültigkeit des Lessingschen Satzes, selbst auf die Gefahr hin, uns mit Lessing in Widerspruch zu setzen, nicht so führen dürfen, daß wir fragen, ob die Künstler ihr erstes Augenmerk auf die Schönheit der Form gerichtet haben. Im Gegentheil, der Künstler, welcher dies thäte, handelte nicht nach dem von uns als absolut richtig erkannten Grundsatz, daß die erste Bestimmung einer Kunst nur dasjenige sein kann, was sie unmittelbar hervorzubringen im Stande ist. Denn das, was die Malerei unmittelbar hervorbringt, sind, wie gesagt, Linien und Farben. Genau genommen sind es zwei Künste (τέχναι), welche sich zum Gemälde vereinigen: die der Zeichnung und die der Farbengebung.

Von diesen beiden ist offenbar die der Zeichnung die hauptsächliche, da sie allein im Stande ist, Gegenstände nachzuahmen, folglich zur Hervorbringung des Gemäldes nicht entbehrt werden kann: man kann von einem Gemälde eine, wenn auch unvollkommene, Nachbildung allein durch die Zeichnung des Umrisses geben, aber nicht durch Farben ohne Zeichnung. Auf der Rafaelschen Anbetung der Hirten im Berliner Museum sind die Farben fast völlig zerstört, nichtsdestoweniger können wir uns der relativen Schönheit des Bildes erfreuen; wenn statt der Farben die Linien verwischt wären, so würden wir Farbenklexe sehen, bei denen wir gar nichts empfänden. Dies hat schon Aristoteles richtig erkannt, wie aus einem gelegentlich hingeworfenen Beispiel hervorgeht, in welchem er, um den Werth von Sprache und Reflexion im Vergleich zu dem der Handlung und der Charaktere in der Tragödie zu erläutern, die Malerei heranzieht (Ueber die Dichtkunst, herausg. v. Fr. Susemihl, Kap. 6, § 15): „wenn man die schönsten Farben planlos aufträgt, so wird man damit keinen solchen Genuß bereiten, als wenn man ein Bild auch nur im Umriß ausführt.“ Wenn dieses Verhältniß zuweilen verkannt worden ist und noch verkannt wird, wenn es Maler giebt, welche meinen der Zeichnung zu entbehren, weil sie gleich mit dem Pinsel malen, ohne vorher die Konturen mit dem Stift entworfen zu haben: so ist das eben ein Irrthum: in der That, so gewiß ihre Gemälde Gegenstände darstellen, geschieht es durch Linien; nur bringen sie diese Linien hervor durch die Grenzen der aneinanderstoßenden Farben.

Die Zeichnung wirkt also für sich allein, die Färbung nur als Hülfsmittel der Zeichnung, und zwar in doppelter Weise: erstens, indem sie durch die Unterschiede von Licht und Schatten der Konturzeichnung den Schein des Körperlichen verleiht, also die Linien zu Körperformen macht, und zweitens, indem sie durch die richtige Anwendung der Localfarben (Colorit und Carnation) den Körpern den Schein des Lebens verleiht.[1]) Durch diese zweite Fähigkeit ist die Färbung daher auch geeignet, ebensowohl, wie der Malerei,

[1]) Diese Unterscheidung dürfte für unsere Zwecke genügen; genau ist sie eigentlich nicht, sondern man müßte neben Zeichnung und Färbung als Drittes die Beleuchtung stellen, welche mit der Zeichnung verbunden die Schattirung, mit der Färbung das Helldunkel bewirkt.

auch der Plastik zu Gute zu kommen, wozu sie ja, wie es den Anschein hat, wieder in ausgedehnterem Maße berufen werden soll. Ob und in wie weit zum Vortheil der Plastik, und ob dauernd, oder nur als Modesache: das kann ich, da Lessings Laokoon keine Beziehung darauf enthält, füglich dahingestellt sein lassen. In dem Grade wesentliches Hülfsmittel für die Plastik, wie für die Malerei, ist sie doch jedenfalls nicht; sonst würden nicht zwei große Perioden der Kunstentwickelung, deren eine einen Michelangelo, die andere einen Thorwaldsen unter ihren Meistern zählt, ohne sie fertig geworden sein.[1]) Und ebenso kann ich die gelegentlich (als Anmerkung zu Richardson, traité de la peinture, H. 7, 29 [B. D, 7] S. 285) hingeworfenen Bemerkungen Lessings über die Entbehrlichkeit der Kunst des Oelmalens mit Stillschweigen übergehen, da er dieselben weder im Laokoon verwerthet hat, noch in dem Entwurfe des zweiten Theils sich die geringste Spur davon findet, daß er die Absicht gehabt habe, sie daselbst zu verwerthen.[2])

Das oben angegebene Verhältniß der Färbung zur Zeichnung zeigt sich besonders bei der Betrachtung von Gemälden solcher Künstler, welche die eine oder die andere besonders bevorzugt oder vernachlässigt haben. Und zwar darf man geradezu sagen: wir empfinden die Vernachlässigung der Färbung als einen Mangel, die Vernachlässigung der Zeichnung als einen Fehler. Wir bedauern, daß Cornelius in der Farbe so trocken, so ungefällig ist; aber wir tadeln gewisse Bilder Makarts (wie die Pest in Florenz, Abundantia, Kleopatra) wegen der incorrecten Zeichnung, der falschen Verkürzungen u. dergl. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die Färbung nicht im Stande wäre, — nicht bloß dem unachtsamen Beschauer wirkliche

---

[1]) Ich glaube nicht, daß dies Argument durch den Hinweis auf den spanischen Bildhauer Zarcillo oder Salcillo, oder auf die japanische Sculptur widerlegt werden kann. Der Uebereifer gewisser Berliner Kritiker muß eben von Zeit zu Zeit in helle Flammen ausschlagen. Vor zwei Jahren thaten dieselben Herren, als ob es vor dem Zurückgehen auf die hohen Mansardendächer der cisalpinen Renaissance keine moderne Baukunst gegeben hätte, jetzt möchten sie einen Künstler aus Japan kommen lassen, um die Thorwaldsensche Venus zu bemalen.

[2]) Justi (Winckelmann, II, 2 S. 244) freilich hat den Muth, einen augenblicklichen, aus der Lectüre eines Buches hervorgegangenen Einfall, den Lessing sich flüchtig notirt und von dem er nie weiteren Gebrauch macht, — für „eine Art Traubenschuß gegen das Colorit“ zu erklären.

Fehler der Zeichnung zu verdecken, sondern auch thatsächlich Mängel der Zeichnung, Härten, gewaltsame Verkürzungen und dergleichen zu mildern.

Hiernach kann es nicht zweifelhaft sein, daß die Aufgabe der Malerei nicht auf die Hervorbringung schöner Formen, sondern auf die Hervorbringung schöner Linien geht. Diese können nun entstehen durch die Zeichnung (des Umrisses) schöner Körperformen, durch die Zeichnung schöner Stellungen und Gebärden, aber auch durch die Anordnung und Gruppirung der nachgeahmten Gegenstände. Und zwar ist das Letzte die Hauptsache. Denn der Nachahmung schöner Formen bedarf der Maler, um die Schönheit der Composition hervorzubringen, keineswegs: auch Gegenstände, welche, jeder für sich betrachtet, die Schönheit vermissen lassen, können durch geschickte Anordnung zu einem Bilde vereinigt werden, welches schöne Linien zeigt. Und umgekehrt braucht die Nachahmung schöner Körperformen noch nicht schöne Linien zu ergeben, vielmehr kann im Bilde die schönste Form durch ungeschickte Verkürzung häßlich erscheinen. Fast ebenso verhält es sich mit der Schönheit der Stellungen; auch diese können, wenn die Figuren ungeschickt gruppirt werden, im Bilde ihre Schönheit einbüßen, und umgekehrt können auch an sich unschöne, ja häßliche Stellungen durch geschickte Einordnung in die Composition die schönen Linien derselben hervorbringen helfen. Auf dem Rubensschen Kreuzigungsbilde in Antwerpen machen die gewaltsamen Verrenkungen des Schächers zur Linken, für sich betrachtet, einen durchaus unschönen Eindruck, aber es ist nicht zu läugnen, daß die Figur zur Gesammtwirkung der Composition beiträgt.

Wenn wir hiernach werden zugeben müssen, daß der Maler behufs Hervorbringung einer schönen Composition (schöner Linien, die sich zu einem einheitlichen Ganzen zusammensetzen) der Nachahmung schöner Formen und schöner Stellungen bis zu einem gewissen Grade entbehren kann, so muß dies zweifellos um so mehr der Fall sein, je mehr er der Zeichnung durch die Färbung: „durch meisterhafte Behandlung des Lichtes, durch kräftige Farbengebung und geschickte Behandlung des Helldunkels“ (wie Lübke [Grundriß d. Kunstgesch. II, 380] von David Teniers d. j. sagt) zu Hülfe kommt. In wie hohem Grade dies schon durch bloße Schattirung ohne Anwendung der Farbe möglich ist, das bezeugt Lessing selbst in einer Notiz über

Rembrandt (In den Collectaneen, H. XIX, S. 478): — „durch den starken Schatten, welcher durch den Vortheil des unreinen Wischens oft erzwungen wird, errathen wir mit Vergnügen tausend Dinge, welche deutlich zu sehen gar kein Vergnügen ist. Die Lumpen eines zerrissenen Rockes würden, durch den feinen und genauen Grabstichel eines Wille ausgedrückt, eher beleidigen als gefallen; da sie doch in der wilden und unfleißigen Art des Rembrandt wirklich gefallen, weil wir sie uns hier nur einbilden, dort aber sie wirklich sehen würden."

Den Nachweis, daß in der That die Maler aller Zeiten danach gestrebt haben, durch Zeichnung, Beleuchtung, Färbung die Gegenstände, welche sie darstellten, zu schöner Gesammtwirkung zu bringen, habe ich wohl nicht nöthig zu führen, da es schwerlich Jemand in Zweifel ziehen wird. Daß dabei die Einen die Schönheit der Zeichnung, die Andern die der Färbung bevorzugten, daß bald die Schönheit der Einzelfiguren, bald die der Composition überwiegt, bedarf gleichfalls keiner Ausführung. Aber man könnte mir einwerfen: Indem Du auf diese Weise darlegst, daß das Lessingsche „Gesetz der Schönheit" wie bei den Bildhauern, so bei den Malern aller Zeiten gegolten habe, wird Dir dies Gesetz zu einem ganz andern, als Lessing gemeint hat. Du hast hervorgehoben, daß Lessing von dem Künstler verlangt, sein Werk solle „durch die Vollkommenheit des Gegenstandes" gefallen; wo ist aber hier die Vollkommenheit des Gegenstandes? Diese Schönheit der Linien und Farben ist doch nicht viel Anderes, als was Lessing unter der „Vollkommenheit der Nachahmung" versteht; wenn in ihr die wesentliche Schönheit des Bildes bestünde, so wäre die Sixtinische Madonna nicht mehr werth, als die Arabeske eines Teppichs, so könnte Einer, der die Figuren des Kaleidoskops nachahmte, es mit Rubens und Tizian aufnehmen. Und der Einwurf wäre vollauf berechtigt, wenn ich wirklich behaupten wollte, daß die Schönheit der Linien und Farben allein genüge um ein schönes Bild hervorzubringen. Aber ich habe nur nachgewiesen, daß, da der Maler unmittelbar nur Linien und Farben und nicht Formen hervorbringt, man auch nicht sagen kann, die eigentliche, erste Aufgabe der Malerei, die, ohne deren Erfüllung das Werk eben kein Gemälde ist, sei die Schönheit der Formen. Da aber das eben den Maler vom Musterzeichner unterscheidet, daß jener nicht die Linien und Farben an sich, sondern in-

sofern sie Körpern anhaften, der Nachahmung werth findet: so unterscheidet sich auch das Gemälde von der Arabeske und Aehnlichem dadurch, daß es nicht schöne Linien und Farben an sich, sondern Nachahmungen von Körpern zeigt, welche so zusammengestellt sind, daß sie schöne Linien und Farben bilden. Wir werden vielmehr folgendermaßen weiter schließen müssen. Der Maler bringt durch die unmittelbare Nachahmung von Linien und Farben zugleich mit Nothwendigkeit den Schein der Körper hervor, welchen er jene abgesehen: daraus ergiebt sich, daß er zwar unmittelbar nur schöne Linien und Farben, dadurch aber, und zwar mit gleicher Nothwendigkeit, schöne Körper darstellt. Allerdings aber braucht diese Schönheit der Körper nicht in der Schönheit der einzelnen Formen und Stellungen zu bestehen, sondern in der des Gesammtgegenstandes, in der Schönheit der Gruppe.

Bedarf es noch der Beispiele? Muß ich nachweisen, wie die gesammte niederländische Genremalerei, ihre Stoffe mögen uns noch so unschön erscheinen, durchaus unter dem Einfluß des Gesetzes der Schönheit steht? Wie, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, ihre Meister sammt und sonders bemüht sind, durch Gruppirung, Beleuchtung, Färbung ihre Gegenstände in das Reich der Schönheit zu erheben? Wie dasselbe auch von so manchem andern Künstler gilt, dem man Mangel an Schönheit vorzuwerfen pflegt? Nur zwei Namen sei mir hervorzuheben gestattet, weil gerade diese stets in vorderster Linie genannt werden unter denen, welche angeblich den Ausdruck über die Schönheit stellen. Zuerst Michelangelo. Sein jüngstes Gericht; gerade dasjenige Werk, in welchem er den Ausdruck der mannigfaltigsten Leidenschaft in Mienen und Gebärden auf's Höchste getrieben, ist das glänzendste Beispiel für die Unterordnung des Ausdrucks des Einzelnen unter die Schönheit des Ganzen: die Schönheit der Gesammtcomposition, — die doch dadurch nicht aufgehoben ist, daß, wie behauptet wird, sich kein Gesichtspunkt finden läßt, von dem aus sie übersehen werden kann (vergl. Lessings Urtheil, H. 12, [B. C. 11] S. 296 und Blümners Anmerkung dazu, B. 185 [605]) — und die Schönheit der Haupttheile, in welche das Bild sich gliedert.

Der Andere ist Adolf Menzel. Von ihm konnte noch vor fünfundzwanzig Jahren E. Förster (Gesch. d. deutschen Kunst, Bd. V,

S. 300) behaupten, er leiste „auf Alles Verzicht, was künstlerische Anordnung, Form und Idee dem Künstler in die Hand geben." Und wenn dies, als Tadel gemeint, heute nicht leicht zugestanden werden dürfte, so kann man Aehnliches zu Menzels Lobe noch alle Tage hören. Und doch ist eins so wenig berechtigt, wie das andere. Denn die Behauptung ist eben falsch. Worauf Menzel Verzicht leistet, das ist lediglich die Kunst des Stylisirens, die Kunst, den Raum des Gemäldes zu wählen und zu gliedern und dann die Figuren so hineinzubauen, daß sie von dem Standpunct, auf dem der Maler sich befindet, zu schöner Gesammtwirkung gelangen. Menzel dagegen läßt die Figuren in dem Raume und der Gruppirung stehen, wie er sie in der Natur findet, und stellt sich nun auf den Standpunct, von dem aus sie ein schönes Gesammtbild geben. Und daß er so den höchsten Grad künstlerischer Anordnung, die schönste Gesammtwirkung erzielt, das kann wohl niemand läugnen, der mit gesundem und kunstgeübtem Auge seine „Predigt im Freien", „Tuileriengarten", „Eisenwalzwerk", „Ballpause" angeschaut hat. Aber nicht bloß in ausgeführten Oelgemälden, auch in der kleinsten Skizze, wenn sie auch nur flüchtig hingeworfen, die Scenerie auch nur angedeutet ist, — in Gruppen aus der Armee Friedrichs des Großen, in Vignetten zu Friedrichs Werken, in jenen reizenden Blättern des Bilderbuchs: immer stehen seine Figuren nicht vereinzelt, nicht neben einander, sondern vereinigen sich zu vollendeter Gesammtwirkung.

Was aber von diesen Beiden gilt, das gilt auch von allen Andern, welche angeblich, vielleicht auch nach ihrer eigenen Meinung, den Ausdruck über die Schönheit stellen: das erste Gesetz, unter dem sie stehen, ist das der Schönheit. Was auch die Gegenstände ihrer Nachahmung sein mögen, Geräthe oder Früchte, stiller Wald oder stürmische See, zechende Bauern oder tanzende Elfen, heilige Familie oder Judith, Felicie oder Hille Bobbe: immer ist für die Wahl ihres Stoffes — dafern sie anders die Wahl frei haben — in erster Linie, bewußt oder unbewußt, der Gesichtspunct maßgebend: wie sich dieser Stoff zu einer schönen Composition gestalten lasse. Ja wir werden behaupten dürfen, daß auch da, wo es dem Maler, nach unserer Anschauung wenigstens, nicht gelungen, seinen Stoff in das Reich des Schönen zu erheben, auch in den widerlichsten Märtyrerdarstellungen eines Spagnoletto, auch in

den wüstesten Bauernscenen eines Brouwer, doch jene Absicht des Malers nicht bezweifelt werden dürfe. Erst unserer Zeit war es vorbehalten, Menschen zu erzeugen, die sich Künstler nennen und auf die erste Bedingung ihrer Kunst, die Schönheit der Composition, verzichten.

XI.

Die Unfreiheit der Künstler.

Es dürfte hier der beste Ort für eine Einschaltung sein, die mir eine Polemik Blümners (zu IX, S. 116 [557] ff.) aufnöthigt, zu welcher er sich, wie ich fürchte, durch Justi (a. a. O. II, 2, S. 244 f.) hat verleiten lassen. Ich sagte vorhin: „dafern sie anders die Wahl frei haben", mit Bezug auf Lessings Auseinandersetzung im IXten Abschnitt des Laokoon (S. 110 [216] ff.), daß man bei dem Vergleich von Werken der Dichter und Künstler „vor allen Dingen wohl zusehen" müsse, „ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können." Nach seiner Gewohnheit erläutert er den allgemeinen Satz nach der Seite hin, auf die es ihm ankommt: die Beurtheilung allegorischer Attribute; darum hebt er eine Art äußerlichen Zwanges hervor, welche den „alten Künstler" „öfters" einengte, die Religion, und will Werke, „woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen", nicht als Kunstwerke gelten lassen. Aber er fährt dann fort: „Wenn jener (der Kenner) nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird dieser (der Antiquar) es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter." Man sollte meinen, das sei so klar und über allen Zweifel erhaben, daß es eben ohne jegliche Einschränkung nicht bloß auf die Vergleichung, von der Lessing ausgeht, sondern auf jede Beurtheilung eines Kunstwerkes, in Bezug auf Wahl des Stoffes, Darstellung,

Kostüm, angewendet werden müsse. Wenn ein oberflächlicher Tadler, wie Justi, mit ein paar leichtfertigen Fragen „Wie viele Kunstwerke würden da übrig bleiben? Welcher Kunstrichter könnte diese Grenzlinie ziehen?" dagegen ankämpft, so ist das begreiflich, braucht auch nicht widerlegt zu werden. Aber Blümner führt diese Fragen ganz ernsthaft, mit der ihm eigenen Gründlichkeit und Sachlichkeit aus. Freilich begegnet ihm dabei, daß er in der Hauptstelle, „Alles, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredung zeigen" das zu übersieht. Lessing will ja nicht den Namen Kunstwerk Allem abstreiten, woran sich Spuren, sondern nur, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredung zeigen, daß heißt solche, aus denen eben deutlich hervorgeht, daß der Künstler unter einem äußerlichen Zwange gearbeitet habe. Blümner versteht sich doch sonst auf Lessings Ausdrucksweise; ich begreife nicht, wie er hier die Tempelbilder des Phidias anführen konnte, ohne daß, wie Wieland sagt (Idris IV, 13), Lessing ihn am Ohr gezupft, und wie er sich seinen Einwurf nicht selbst dahin beantwortete, daß nach Lessings — zweifellos richtiger — Meinung Phidias eben, so weit er an ein bestimmtes Kostüm gebunden war, nicht als freier Künstler arbeitete.[1])

Bis hierher bin ich mit meiner Arbeit gekommen, als mir ein Heft von „Nord und Süd" (Juli 1885) mit einem trefflichen Aufsatz von Lübke über Realismus und monumentale Kunst in die Hände fällt. Unter der Fülle von richtigen nnd feinen Bemerkungen freue ich mich darin den Verfasser mit vielen der von mir entwickelten Gesichtspuncte in völliger, ja an manchen Stellen in wörtlicher Uebereinstimmung zu finden. So möge er mir denn gestatten, dem Gedanken, welchen ich eben niederschreiben wollte, seine Worte zu leihen. „Hier zeigt sich," sagt er (Nord und Süd, Bd. 34, Heft 100, S. 127), „daß die bildende Kunst im Wesentlichen das zu gestalten hat, was das allgemeine Bewußtsein, was die herrschenden Mächte von ihr verlangen. Denn während Poesie und Musik frei aus dem Innern strömen, keinem Zwange unterthan, keinem äußern Gebot gehorchend, sind die bildenden Künste meist an die Aufgaben

[1]) Was Blümner dann noch als offen zu Tage liegenden Widerspruch hinstellt, ist so wenig einer, daß ich ihm zu nahe zu treten glauben würde, wollte ich, nachdem ich oben den Inhalt der Lessingschen Auseinandersetzung angegeben, die Einwürfe noch im Einzelnen widerlegen.

gebunden, die ihnen gestellt werden, abhängig von dem allgemeinen Verlangen, das sie umgiebt." Der Grund dieser Erscheinung ist ohne Zweifel darin zu finden, daß der Dichter, und in gewissem Grade auch der Componist, ihr Publicum aufsuchen können: der bildende Künstler muß warten, bis es zu ihm kommt, oder mußte es wenigstens noch vor kurzem; heute, in der Zeit der Ausstellungen, Photographieen, illustrirten Kataloge, ja schon seit der Erfindung des Holzschnittes und Kupferstiches, ist dies einigermaßen anders geworden; aber er hat eigentlich nur eine Abhängigkeit mit der andern vertauscht; statt des „allgemeinen Bewußtseins" beherrscht ihn die Mode und die im Dienste derselben stehende buchhändlerische Speculation.

Wenn wir also das Vorhandensein dieser Abhängigkeit zugeben und sie auch als eine, wenigstens in gewissem Grade, berechtigte anerkennen müssen, so folgt daraus, daß wir es dem Künstler nicht allzusehr zurechnen dürfen, wenn er derselben gelegentlich auch auf Kosten des Gesetzes der Schönheit Concessionen macht; nur dürfen wir seine Werke, so weit sie aus solchen Concessionen hervorgegangen sind, da nicht in Betracht ziehen, wo es sich darum handelt die Gesetze zu erforschen, welchen der Künstler bei seinem Schaffen „als Künstler" gehorcht. Wir läugnen weder, daß der Künstler öfters einem äußeren Zwange folgt, noch verwehren wir's ihm; wir sagen nur, daß in solchen Werken „der Maler weniger Maler ist als in Stücken, wo die Schönheit seine einzige Absicht ist" (Lessing an Nicolai, Br. v. 26. Mai 1769, H. XX, I. S. 321).

XII.

Formschönheit und Charakteristisches. Der „weise Grieche".

Indem ich auf meinen Weg zurückkehre, finde ich, daß ich in der That durch den Nachweis, wie das Gesetz der Schönheit die Künstler aller Zeiten beherrscht hat, Lessings ästhetische Theorie gerechtfertigt habe auf Kosten seines Kunsturtheils. Indeß ist der Widerspruch, in welchen ich mich mit ihm gesetzt habe, nicht so tief, als er scheint. Denn auch ich kann ja gar nicht läugnen wollen, daß

zwei Richtungen der Kunst existiren, von denen der einen die Formschönheit das Wesentlichste ist, der andern das Charakteristische — um den Gegensatz vorläufig zu bezeichnen. Nur das wollte ich beweisen, daß beide Richtungen dem Gesetze der Schönheit sich unterordnen. Und ebenso, wenn Lessing betont, daß die Kunst in neueren Zeiten sich auf die Nachahmung der ganzen sichtbaren Natur erstrecke, während der weise Grieche sie auf die Nachahmung des Schönen beschränkt habe, so ist — von der in diesen Worten enthaltenen Beziehung auf Landschaft, Blumen, Stillleben einstweilen abgesehen — auch dies zuzugeben, nur mit der Einschränkung, daß die Gegenstände der Nachahmung eben in das Reich der Schönheit erhoben werden. Was freilich den „weisen Griechen" anlangt, so war es, fürchte ich, nicht so weit her mit seiner Weisheit, als Lessing meint. Sein Sinn für Schönheit wurde von Anfang an durch seine ganze Umgebung geweckt und genährt, er sah überall Schönes, und seine Weisheit bestand doch eigentlich nur darin, daß er nicht mühsam nach häßlichen Modellen suchte, sondern die schönen nahm, die ihm von allen Seiten in den Weg liefen. Der weise Grieche! Albrecht Dürer wäre so weise wohl auch gewesen, nur daß er unter dem unwillkürlichen Einfluß seiner täglichen Umgebung stand. Daß er weiß, was schöne Formen sind, zeigt er überall da, wo er eben Schönheit darstellen will: in dem Dreifaltigkeitsbild, dem Rosenkranzfest, dem Hellerschen Altar, den beiden Darstellungen des Sündenfalls, der lieblichen Madonna auf der Mondsichel (1508, B. 31), dem Schweißtuch, der von Engeln gekrönten Madonna (1518, B. 101) mit den entzückenden Putten, den meisten Blättern des Marienlebens, der Kreuzabnahme (1504), und wie viel anderen! Aber sobald er charakterisirt, da ist er im Bann seiner Umgebung; so in dem Erzengel Michael, den Würgengeln, den Reitern der Apokalypse, die er als junger Mann von 28 Jahren geschaffen, wie in den Aposteln, die er malte, als er 55 Jahre alt war, dem Werke, welches ihn auf bis dahin unerreichter Höhe zeigt, frei von allem Kleinlichen in Haltung, Gebärde, Faltenwurf: aber die Gesichter der Apostel und die jener Engel zeigen denselben Nürnberger Typus. — Und nun gar Lucas Kranach. Nicht Rafael, nicht Correggio streben eifriger das Schöne zu gestalten, als Kranach; aber wenn, wie Lübke (K. G. II, 342) sagt, Würde und edler Formensinn dabei meist fehlen, so ist

das nicht seine Schuld. Er bildete seine Ideale nach dem, was er sah; was kann er dafür, daß die mitteldeutschen Bürgermädchen jener Zeit so schlechte Haltung, so schlechten Gang hatten, daß er in den Frauenhäusern so dürftige, unreife Figürchen fand? Da sind die heutigen Maler freilich besser daran, denen nicht nur durch Sammlungen und Nachbildungen stets eine Fülle schöner Vorbilder zu Gebote steht, nicht nur, dafern sie nur ein Fünkchen wirkliches Talent besitzen, Reisestipendien nach Italien gewährt werden, sondern die auch in der Heimath einen schöneren Menschenschlag um sich sehen, wie ihn mannigfache Kreuzungen in Kriegs- und Friedenszeiten, eine freiere, gesundere Lebensweise, der Anblick mannigfaltigerer Schönheit allmählich gezeitigt haben. Dafür findet aber auch in unserer Zeit ein Künstler Beifall, ja begeisterte Nachahmung, welcher, um die evangelische Geschichte „dem Verständniß der Gegenwart neu vertraut zu machen" (s. den Catalog der National-Gallerie, 3. Aufl. S. 971. s. v. K. F. E. v. Gebhardt), sich seine Modelle von den Tschuden holt, die Apostel als esthnische Bauern darstellt, mit unschönen, starkknochigen Gesichtern von asketischem Ausdruck, aber in einem Kostüm, das zum Theil antik-orientalisch ist, zum Theil den Schnitt der Patricierkleidung des sechzehnten Jahrhunderts zeigt, und dazu Farben, so bunt, wie auf einem Mummenschanz (besonders auf dem Bilde der Himmelfahrt Christi, 1883. Nationalgallerie.).[1]) Aber freilich, Gebhardt gehört ja zu derjenigen Richtung, welcher, wie ich vorhin gesagt, nicht die Formschönheit, sondern das Charakteristische als das Wesentliche erscheint. Und wir werden uns nicht länger der Nöthigung entziehen können, zu untersuchen, was es mit jenen beiden Richtungen auf sich hat, und wie Lessing sich zu ihnen verhält.

XIII.

Vertiefung des Gegenstandes durch den Ausdruck.

Die vollste und unmittelbarste Bethätigung fände das Lessingsche Schönheitsgesetz an plastischen Einzelfiguren, welche eben Nichts darstellten als einen schönen Körper. Aber angenommen, es gebe

[1]) Dagegen zeigt jedoch sein letztes großes Bild, der Brudermord (Jubiläumsausstellung Nr. 352, Saal 31) einen enormen Fortschritt.

solche, es sei überhaupt möglich, Gebilde von so vollendeter Formschönheit hervorzubringen, daß sie, um den Beschauer zu entzücken, jedes weiteren Inhalts entbehren können, — worauf ich noch zurückkommen werde —: so dürfte dies doch nur dem größten Genie auf der höchsten Höhe seines Schaffens gelingen. Da aber nicht Jeder ein Praxiteles sein, da auch ein Praxiteles nicht jeden Tag einen Hermes schaffen kann, so müßte die Kunst zu Grunde gehen, wenn sie auf die bloße Bildung von Einzelgestalten, welche lediglich durch ihre Formschönheit wirken, beschränkt sein sollte. Diese Beschränkung hat ihr jedoch noch niemals Jemand zugemuthet, am allerwenigsten Lessing, wie Justi uns glauben machen möchte, wenn er sagt (a. a. O. S. 245), Lessing habe der Kunst, nachdem er ihr „mit der einen Hand" — „die Schönheit der sichtbaren Erscheinung wiedergegeben", — „mit der andern fast Alles genommen, wodurch sie groß geworden ist, Ausdruck und Handlung, Bewegung und Composition, Individualität und Charakter, Farbe, Beleuchtung und Draperie". Es kann natürlich nicht meine Absicht sein, auf die Art, wie dieser Herr seinen Satz erweist, hier näher einzugehen, aber anführen muß ich ihn, hier und öfter, wäre es auch nur, um anzudeuten, woher es kommt, wenn für eine große Menge gebildeter Leute Lessings Laokoon zu den überwundenen Standpunkten gehört. Sie haben eben nicht Zeit selbst zu untersuchen, sie verlassen sich auf das Urtheil von Autoritäten, und sie glauben, wenn's nicht wahr wäre, könnte doch unmöglich Justi einen Satz, wie den folgenden, niederschreiben: „Die Helena von Zeuxis, eine nackte Figur ohne Handlung, war für Lessing das vollendetste Muster malerischer Behandlung." Das läßt ein ernsthafter Mann, ein Vertreter der Wissenschaft, drucken! Warum auch nicht? Schreibt er doch das ganze Capitel über Lessing ohne auch nur ein Minimum von Nachdenken anzuwenden. Denn nur ein solches hätte dazu gehört, ihm zum Bewußtsein zu bringen, daß, wenn seine dreisten Behauptungen wahr wären, Lessing doch unmöglich die Laokoongruppe hätte wählen können, um daran seine Theorie zu entwickeln.

Der Künstler nun, welcher sich nicht auf die Darstellung formschöner Einzelfiguren beschränken will, — sei es, weil sie ihm nicht genügt, oder weil er ihr nicht gewachsen ist — kann sein Gebiet nach außen erweitern, das heißt, er kann mehrere schöne Körper zu einem

Bilde vereinigen; oder er kann es nach innen vertiefen, das heißt, er kann seinen Gegenstand so wählen, daß derselbe nicht bloß durch die Schönheit der Form oder die Nebenschönheit der Carnation, sondern auch durch seine innere Vollkommenheit, so weit dieselbe am Körper zur Erscheinung kommt, also durch den Ausdruck zu wirken geeignet ist. Er kann endlich beides vereinigen, also verschiedene Figuren zu einem Kunstwerk so combiniren, daß dieselben sowohl durch mannigfaltige Formschönheit als durch mannigfaltigen Ausdruck wirken.

Das Erste dürfte im strengsten Sinne nicht leicht der Fall sein, zum mindesten bei Bildern, welche lebende Wesen darstellen — und nur von solchen spreche ich hier, nicht von Landschaften und Darstellungen unbelebter Gegenstände. Denn wenn auch die Absicht des Malers lediglich auf die Formschönheit ginge, so erfordert doch schon die Rücksicht auf die Einheit der Composition, daß zwischen den verschiedenen Figuren, welche sie vereinigt, ein Band hergestellt werde, daß sie zusammengehalten werden durch irgend eine Situation, und eine solche muß sich, wenn auch in noch so geringem Maße, in Ausdruck, Gebärden, Stellungen bemerklich machen. Aber es existirt auch noch ein anderer Grund, weshalb der Künstler sich mit der bloßen Formschönheit seiner Figuren nicht leicht begnügen wird. Dieser Grund, welcher übrigens auch für die Darstellung von Einzelfiguren gilt, liegt in der schon oben erwähnten Abhängigkeit des Künstlers vom Publicum. Das Publicum will nicht bloß sich an der Schönheit des Gegenstandes, den es sieht, erfreuen; es will auch wissen, was das für ein Gegenstand ist, der ihm gezeigt wird. Freilich, ich wiederhole, der Künstler steht auf dem Gipfel seiner Kunst, der im Stande ist, so vollendete Formschönheit zu bilden, daß dem Beschauer jeder weitere Wunsch schwindet, daß sich die Stimmung, welche der Dichter in dem Worte ausdrückt: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst," von dem Kunstwerk auf den Beschauer überträgt. Aber wie viele Kunstwerke sind das im Stande, durch bloße Formschönheit im Stande? Wenn man uns die Venus von Milo und den Hermes des Praxiteles nennen will, so wird es schon recht langen Nachdenkens bedürfen, um ein drittes hinzuzufügen; ganz abgesehen davon, daß auch die Gültigkeit dieser beiden Beispiele doch im höchsten Grade fraglich ist (s. unten XXIV). Aber von der unendlichen Mehrzahl der Kunstwerke verlangt der Beschauer zu wissen, „was sie vorstellen." Man

sehe nur auf unsern Kunstausstellungen, mit welchem Ausdrucke unbefriedigter Erwartung das Publicum die Auskunft des Kataloges: „Weibliches Bildniß“, „Studienkopf“, „Männliche Figur“ entgegen nimmt, und wie oft es darauf dem Bilde, welchem es vorher sein Interesse zugewendet, gleichgültig den Rücken dreht. Es mag das ja zu bedauern sein, aber es ist eine in der Menschennatur begründete unbestreitbare Thatsache; Aristoteles (Ueber die Dichtkunst. Herausg. v. Fr. Susemihl. 2. Aufl. Cap. 4, § 5) hat vollkommen Recht, wenn er als Quelle des Gefallens an Bildwerken die Befriedigung der Wißbegierde nennt, die Freude am Erkennen und Schließen, „was ein jedes darstellt“ (τί ἕκαστον), das Vergnügen, sich sagen zu können: „das ist der und der“ (ὅτι οὗτος ἐκεῖνος). Dazu aber ist der Hinweis auf die Katalognummer doch nur ein leidiger — freilich oft nur allzu berechtigter Nothbehelf. In der That darf der Beschauer verlangen, daß das Kunstwerk ihm selbst sage, was es darstellt; das aber kann es nur, wenn seine Figuren eben nicht nur Formschönheit zeigen, sondern auch etwas ausdrücken, oder richtiger gesagt, durch ihren Ausdruck einigermaßen erkennen lassen, „was sie vorstellen“.

Mit dieser Art oder vielmehr diesem Grade des Inhalts ihrer Werke haben sich zu allen Zeiten Künstler begnügt. Was Tizians oder Lucas Kranachs Venusbilder als solche charakterisirt, geht in der That nicht weiter; eine Menge französischer Maler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts halten es für nöthig, ihre Mädchengestalten, die sie sorgfältig der Kleider beraubt haben, in irgend eine Situation zu versetzen, welche, wenn's hoch kommt, wenigstens die Nacktheit zu motiviren vermag.

Auch in den meisten Bildern Makarts, besonders dem Einzuge Karls V und Catharina Cornaro, ist die gewählte Situation lediglich das Mittel, die schön geformten und gefärbten Figuren zu verbinden, und — allerdings nur mit Hülfe des Kataloges — diese Verbindung zu motiviren.

Indeß ist dies Minimum des „Ausdrucks“ doch jedenfalls nicht das, was wir vorhin als die äußerlich zur Erscheinung kommende innere Vollkommenheit des Gegenstandes bezeichneten. Vielmehr hat es von dieser so wenig, daß wir berechtigt wären, es, wie die Mathematiker mit dem „Unendlich Kleinen“ thun, zu ignoriren, und die Künstler, die es anwenden, wenn auch ungenau, als solche zu be-

zeichnen, welche nicht durch den Ausdruck, sondern lediglich durch die Schönheit der Form und der Farbe zu wirken bestrebt seien. Aber freilich dürften sich nur wenige Künstler finden, auf welche diese Charakteristik völlig zuträfe; die eben namentlich angeführten gehören jedenfalls nicht dazu. Dies erhellt, um nur auf das Nächstliegende hinzuweisen, wenn wir den Venusbildern Kranachs seine Reformatorenbildnisse, den Venusbildern Tizians seinen Zinsgroschen entgegenhalten; und in Makarts kurzer Künstlerlaufbahn ist unverkennbar das Streben nach Vertiefung des Ausdrucks, sei es durch lebhafte Bewegung der Gestalten, wie in der Jagd der Diana, sei es durch tragisches Pathos, wie in der Judith. Aber wir müssen uns nun endlich über den Begriff „Ausdruck" völlig klar werden.

XIV.

Der Begriff Ausdruck. Permanenter und transitorischer Ausdruck.

Im allgemeinsten Sinne umfaßt derselbe natürlich Alles, was durch Linien, Farben, Formen, Körper eben ausgedrückt wird. Das ist aber unmittelbar dasselbe, was ich oben (S. 36) als Schein des Lebens bezeichnet habe. Ich habe damals die Fähigkeit, diesen Schein hervorzubringen, besonders der Farbe zugeschrieben; sie ist aber nicht das ausschließliche Vorrecht der letzteren. Lessing sagt (Laokoon VI, S. 82 [194]): „Was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge schön." Dieser Satz läßt sich erweitern: überhaupt jeden Eindruck, den wir von dem Kunstwerk empfangen, empfängt nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge, und sie ist immer bereit, dem Künstler zu Hülfe zu kommen und das, was ihr gezeigt wird, zu ergänzen. Daher vermag auch bloße Schattirung, ja bloße Umrißzeichnung der fähigen und geübten Einbildungskraft den Schein des Lebens zu zeigen, während die unfähige und ungeübte ihn zum Beispiel in den Formen des Marmors nicht finden kann: die Ursache, weshalb das Publicum so häufig an Porträtbüsten die Aehnlichkeit vermißt.

Selbstverständlich kann nun die bildende Kunst diesen Schein des Lebens nur hervorbringen, insofern derselbe sichtbar wird. Nun bestehen die sichtbaren Aeußerungen des Lebens in Affecten und Handlungen; erstere werden vorzugsweise sichtbar in dem Spiel der Gesichtsmuskeln, dem Mienenspiel, letztere in den Bewegungen des Körpers. Aus beiden nimmt nun die Kunst einen einzelnen Moment heraus, um ihn zu fixiren: den Moment des Mienenspiels nennen wir Miene, den der Bewegung Stellung oder Gebärde. Beides nennt Lessing (H. 4 [B. A, 5] S. 264) „transitorischen Ausdruck". Das Leben äußert sich aber nicht bloß in einzelnen Affecten und Handlungen, sondern Arten von diesen und jenen wiederholen sich häufig, je nach Temperament, Lage, Beruf des Menschen. Durch diese Wiederholungen drücken sie dem Körper ein dauerndes Gepräge auf, welches Lessing als den „permanenten Ausdruck" bezeichnet, und welches wir gewöhnlich unter dem Namen „Haltung des Körpers" und „Ausdruck des Gesichts" verstehen.

Indem also der Künstler seine Gestalten in Affecten und Handlungen begriffen oder in ihrer dauernden Eigenthümlichkeit darstellt, erhöht oder besser vertieft er durch Miene und Gebärde oder durch Gesichtsausdruck und Haltung die Schönheit seines Werkes; zu der Schönheit der Form (und der Farbe) die Schönheit des Ausdrucks fügend bringt er die körperliche Schönheit zur vollen Darstellung. Hier aber hat es den Anschein, als setzten wir uns in Widerspruch zu Lessing, und zwar zu Lessings Theorie. Denn wenn er im Entwurfe des zweiten Theils (4, XXXII, S. 264) sagt: „Es gehört auch dazu (zur körperlichen Schönheit) die Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks", so scheint er dies nur von dem permanenten Ausdruck zu verstehen, von dem er anerkennt, daß sich derselbe „nicht allein mit der Schönheit verträgt, sondern auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst bringt"; den transitorischen Ausdruck dagegen scheint er aus dem Inhalte der körperlichen Schönheit gänzlich auszuschließen, indem er ihn als „gewaltsam und folglich nie schön" bezeichnet. Das klingt in der That bedenklich genug, und ich würde gern mich Blümners Ansicht (Laokoonstudien, Heft II, S. 42) anschließen, daß Lessing hier nur von dem eminent Transitorischen spreche, nur von demjenigen, was er im Laokoon (III, S. 40 [165]) als „Erscheinungen" bezeichnet, welche

„plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden“, welche „das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können“. Aber leider verbieten Lessings Worte unzweifelhaft diese beschränkende Auslegung. Denn wenn er schreibt (4, XXXII) „Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks, zwischen transitorischem und permanentem. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öfteren Wiederholung des ersteren“: so kann das unmöglich anders verstanden werden, als ich es vorhin gethan habe, nämlich daß die häufige Wiederkehr von Affecten und Handlungen den Gesichtszügen einen bestimmten Ausdruck, dem Körper eine bestimmte Haltung einprägt. Folglich kann hier transitorischer Ausdruck auch nur ganz allgemein für den Ausdruck von Affecten und Handlungen gebraucht sein.

Daraus folgt also — bitte, Herr Justi, halten Sie Ihr Triumphgeschrei noch zurück! — daraus folgt gar nichts. Erstens erinnere ich daran, daß, wie wir oben (II, S. 12) festgestellt haben, der Inhalt des Nachlasses zur Erläuterung der Sätze des Laokoon unbedingt, zu ihrer Erweiterung dagegen nur mit äußerster Vorsicht zu benutzen ist. Nun ist der vorliegende Satz der einzige in der Disposition des zweiten Theils, welcher in den älteren Entwürfen mit keiner Silbe vorbereitet erscheint. Wir werden annehmen dürfen, daß er hervorgegangen ist aus dem Bedürfniß einer Erläuterung des im dritten Abschnitt des Laokoon über das Transitorische Gesagten. Aber Lessing hat seinen Plan nicht ausgeführt; die Worte, so wie sie da stehen, sind, weit entfernt, als Erläuterung dienen zu können, einer solchen vielmehr in hohem Grade bedürftig.

Denn, und das ist mein zweiter Grund, das, was diese Worte zu sagen scheinen, kann Lessing unmöglich gemeint haben. Denn es widerspräche direct dem Inhalte des Laokoon. Derselbe geht aus von der Laokoongruppe, als einem Werke höchster Schönheit. Und dies Werk zeigt in allen seinen Figuren und in allen Theilen seiner Figuren den, wenn Winckelmann und Lessing Recht haben, nicht aufs Aeußerste getriebenen, aber doch unzweifelhaft hochgespannten Ausdruck nicht nur des körperlichen acuten Schmerzes, sondern auch des leidenschaftlichen Kampfes (auch dem ohnmächtigen Erliegen des jüngsten Sohnes ist ein solcher unmittelbar vorausgegangen): also

transitorischen Ausdruck. Und wenn er, um seine Behauptung, daß dem griechischen Künstler die Schönheit das höchste Gesetz gewesen, zu erläutern, von Timanthes (Opferung der Iphigenie) sagt: „so weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdruck verbinden ließ, so weit trieb er ihn“: so ist auch hier zweifellos von transitorischem Ausdruck die Rede. Daß aber Lessing nicht etwa später seine Ansicht geändert, ergiebt sich aus den Collectaneen, dieser Sammlung von Notizen, welche er erwiesenermaßen zum Zwecke der Benutzung in seinen ferneren Arbeiten, und zwar, wie aus dem Artikel „Laokoon“ (identisch mit 22, s. o. S. 9) unwiderleglich hervorgeht, auch der Fortsetzung des Laokoon, angelegt hatte[1]). Der Artikel „Hamburg (1768)“ (H. Bd. XIX, S. 374) nun enthält unter Anderem auch Schilderungen von Bildern. Darunter nennt er eins von einem Hamburgischen Maler Wagenfeld, „das größte und schönste“ seiner Bilder, in der Johanniskirche: „welches den Isaac in der Morgendämmerung mit dem Engel ringend

---

[1]) Daher hat Guhrauer (a. a. O. S. 66) Unrecht, wenn er aus den nun folgenden Beispielen schließt, daß man bei Lessing „unterscheiden müsse, wo er als Theoretiker, in der vollen logischen Consequenz seiner Principien spricht, und wo er als gebildeter Geist sich den gegebenen Werken der Kunst und Poesie gegenüber befindet“, oder, wie Justi dies sinnig umschreibt, „daß Lessing, wenn er einmal seine Theorie vergaß und sich von Eindrücken überraschen ließ, auch in der Kunst nordisch, malerisch empfand.“ Vielmehr spricht Lessing an diesen Stellen durchaus in der Consequenz seiner Principien: er notirt sich, was ihm an den Gemälden, die er in Hamburg gesehen, Eindruck gemacht oder bemerkenswerth erschienen. Was davon, und wie er es in der Fortsetzung des Laokoon verwerthet haben würde, können wir freilich nicht feststellen. — Bei dieser Gelegenheit bin ich übrigens meinen Lesern ein Bekenntniß und Herrn Justi einen Dank schuldig. Bei ihm nämlich (a. a. O. S. 245 f.) fand ich einen Theil der in Rede stehenden Stellen. Nun hat er im Allgemeinen die mehr für ihn als für seine Leser bequeme Gewohnheit, den Ort, dem er seine Citate entnimmt, nicht anzuführen; hier aber macht er eine Ausnahme. Auf Guhrauer verweist er zwar nicht, aber er führt die Citate ein mit den Worten: „So erzählt er (Lessing) z. B. in Briefen aus Hamburg.“ Ich bilde mir ein, meinen Lessing so ziemlich zu kennen, auch diese Stelle war mir nicht neu, wie man mir wohl glauben wird; aber durch das falsche Citat irre geleitet, suchte ich nun in den Briefen aus Hamburg, und da ich sie nicht fand, suchte ich den ganzen Briefwechsel durch, wieder und wieder, von Lessing und an Lessing, bis ich endlich, nachdem ich wohl vierzehn Tage damit verloren, mich brieflich an Herrn Professor Justi wandte und von ihm auch die erwünschte Auskunft erhielt, gerade als ich die Stelle bei Guhrauer gefunden hatte.

vorstellet und gewiß ein treffliches Gemälde ist. Die Wirkung der Morgenröthe auf alle Theile der Landschaft, die Action der Ringer, das Festhalten Isaacs und dessen Begierde, seinen Gegner zu kennen, so wie das Losreißen und die Bemühung des Engels, sich nicht erkennen zu lassen, sind in den Handlungen und Gesichtern ungemein ausgedrückt". Unter den Bildern der Sammlung des Bürgermeisters Gräfe hebt er einen „schönen Lairesse" hervor: „die Umarmung der Venus und des Mars, von dem ganzen Himmel erblickt, Mercur auf sie herabfahrend, um ihnen zu sagen, daß sie bemerkt werden, ein kleiner Amor, den Mercur zurückstoßend," u. s. f. Ferner „ein vortreffliches Stück von Hugtenburg, den Entsatz einer von den Türken belagerten Stadt vorstellend, welches mich ganz bezaubert hat. Welcher Ausdruck der Affecten, der Furcht, des Schreckens, der Wuth, des Schmerzes, der Todesangst, und welche Gradationen in diesem Ausdrucke!" Man sieht, was Lessing hier als schön hervorhebt, ist durchweg transitorischer Ausdruck, und zum Theil sehr hochgesteigerter.[1]) Und sagt nicht derselbe Lessing:

„Erröthen macht die Häßlichen so schön,
Und sollte Schöne nicht noch schöner machen?"

und der sollte behauptet haben, daß transitorischer Ausdruck mit der Schönheit unvereinbar sei?

Ich könnte mich nun mit dem Schlusse begnügen, daß wir uns sonach mit der Lessingschen Theorie in Einklang befinden, und den streitigen Satz auf sich beruhen lassen. Aber wenn ich mich auch keineswegs der Hoffnung hingebe, ich könnte einen der Leute, welche sich so viel klüger dünken als Lessing, dahin bringen, daß er sich begnügte, Lessings Worte einer möglichst scharfen Kritik zu unterziehen — wer wollte das verwehren? — und darauf verzichtete, Lessing Absurditäten unterzuschieben: so möchte ich doch wenigstens nach Mög-

---

[1]) Wenn Justi zu der letzten Stelle bemerkt: „Aber nicht der „der Schönheit untergeordnete Ausdruck" hat ihn bezaubert; vergessen hat er, daß der transitorische Ausdruck nie schön ist," so ist das eine ebenso dreiste als leichtfertige Behauptung. Woher weiß denn er, daß in dem Hugtenburgschen Bilde der Ausdruck nicht der Schönheit untergeordnet war? Hat er es vielleicht gesehen? Ich glaube gern, daß Herr Justi „vergessen" hat, was er vor zwei Jahren geschrieben; von Lessing ist mir das unwahrscheinlich.

lichkeit ihnen jeden Strohhalm aus dem Wege räumen, an den sie ihr löbliches Bestreben anknüpfen können. Und darum will ich meine Auffassung der bedenklichen Stelle nicht zurückhalten.

XV.

Der transitorische Ausdruck ist „gewaltsam und folglich nie schön."

„Körperliche Schönheit", sagt Lessing (Laokoon XX, S. 228 [282]), „entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf einmal übersehen lassen." Darin liegt, daß sich diese Theile in Ruhe befinden; denn sind sie oder einzelne von ihnen in Bewegung, so wirken sie entweder nicht übereinstimmend, oder sie lassen sich nicht mit einem Male übersehen. Daraus folgt offenbar, daß die Bewegung kein Theil der körperlichen Schönheit (oder dessen, was Lessing unter körperlicher Schönheit versteht) sein kann, und somit kann auch der Ausdruck der körperlichen Bewegung als solcher nicht schön sein. Und das ist die Bedeutung der Worte: der transitorische Ausdruck „ist gewaltsam und folglich nie schön." Das heißt: an sich nicht schön, nicht schön in dem Sinne, wie es der permanente Ausdruck ist, nämlich ein wesentlicher Bestandtheil der Schönheit. Daß dies der Sinn der Worte ist, geht meines Erachtens aus dem folgenden Satze (4, XXXIII) hervor, welcher als Bestandtheil des Ideals der körperlichen Schönheit das Ideal des permanenten Ausdrucks nennt, von dem transitorischen Ausdruck aber sagt, derselbe „habe kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt habe." Man darf nicht vergessen, daß diese Sätze das Skelett für den Plan Lessings bilden, das „höchste Gesetz der Schönheit" aus „bloßen Schlüssen" herzuleiten. Wenn er diesen Plan ausgeführt hätte, so würde auch die Folgerung aus jenem Satze nicht fehlen; die Folgerung, durch welche für die Sätze in den Abschnitten II und III des Laokoon der Beweis erbracht werden sollte: da der transitorische Ausdruck an sich nicht schön ist, so muß er in der bildenden Kunst der körperlichen Schönheit untergeordnet werden. Wie Lessing den Grad dieser Unterordnung bestimmt haben

würde, darüber können wir natürlich nur Muthmaßungen haben, und die wahrscheinlichste scheint mir die zu sein, daß er nachgewiesen haben würde, der transitorische Ausdruck dürfe die Grenzen dessen nicht überschreiten, was dem permanenten Ausdruck möglich sei: also dem Sinne nach dasselbe, was in Abschnitt III (S. 40 [165]) mit den Worten ausgesprochen ist, die Darstellung müsse „nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt."

Wir haben nun oben schon gezeigt, daß die Lessingsche Forderung der Unterordnung des transitorischen Ausdrucks unter die Schönheit von der Kunst aller Zeiten anerkannt worden ist, und zwar sowohl von der Sculptur als von der Malerei. Eine andere Frage ist freilich, ob und wie weit dies auch dem Grade nach der Fall ist, und das wird sich erst später völlig feststellen lassen. Für jetzt dürften ein paar Bemerkungen genügen.

Daß die Lessingsche Forderung in der griechischen Kunst — von Phidias bis zu den letzten Ausläufern der rhodischen Schule — durchaus erfüllt ist, kann keinem Zweifel unterliegen. „Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stande umschreiben, verloren gehen" — „dieser enthielten sich die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind" (II, S. 24 [159]). Das ist unwiderruflich richtig. Lessing irrt, wie ich oben (S. 34) zugegeben habe, in der Auffassung von dem Maße des Schmerzes, welcher in dem Gesicht des Laokoon ausgedrückt ist; aber er irrt auch nur darin; es ist in der That eine Art von Verzerrung, durch welche die schönen Linien, die dies Gesicht in ruhigem Zustande zeigt, verloren gegangen sind; aber es ist eben keine häßliche Verzerrung, sondern eine, welche andere schöne Linien an die Stelle jener setzt. Mit andren Worten: was sich in häßlichen Verzerrungen äußert, sind die höchsten Grade acuter Affecte, körperlichen Schmerzes, wild ausbrechender Leidenschaft, und diese stellt die griechische Kunst niemals dar, sondern sie setzt an ihre Stelle den verwandten dauernden (oder als dauernd denkbaren) Affect, das seelische Pathos, kurz, um vorläufig Blümners Worte zu gebrauchen, an Stelle des eminent transitorischen den schlechthin transitorischen Aus-

druck.[1]) Darum hat Lessing vielleicht auch darin Unrecht, wenn er die Verhüllung des Agamemnon in dem Gemälde des Timanthes aus der Rücksicht auf die Schönheit erklärt, während sie wohl richtiger mit Blümner (L. S. 37 [507]) aus der Rücksicht auf das Uebliche zu erklären ist, (wofür freilich die angeführte Stelle des Euripides nichts entscheidet, da sie einer Interpolation angehört). Der Schmerz des Vaters ist Seelenschmerz, und diesen auf seinem Gipfel zu zeigen hat die griechische Kunst wohl niemals vermieden, und niemals ist sie dabei mit der Schönheit in Conflict gekommen: ich führe nur den Kopf der Niobe als Beispiel an und vor Allem den Kopf der Gäa (im Gigantenfries), dessen uns erhaltene Theile — Stirn und Obertheil der Augen — den Ausdruck grenzenlosen Schmerzes mit wunderbarer Schönheit vereinigen. Aber in der Sache hat Lessing vollständig Recht, und wenn uns seine Beispiele die Sache nicht immer zu treffen scheinen, so war es doch nicht seine Schuld, daß er die Laokoongruppe nicht gesehen hatte, die Niobe, den Gigantenfries nicht kannte. Und wenn wir die Ausdrücke „Herabsetzung auf einen niedrigeren Grad von Gefühl" (ebd. S. 27 [163]), „Zorn setzten sie auf Ernst herab," „Jammer ward in Betrübniß gemildert" (ebd. S. 25 [160]) nicht ganz adäquat finden, so möge man bedenken, daß, wie ich gezeigt habe, diese Sätze bloß vorläufige sind, deren Erläuterung dem zweiten Theile des Laokoon vorbehalten war, zweitens aber, daß es wohl natürlich ist, wenn wir nun, nachdem wir einhundertundzwanzig Jahre lang uns mit diesen Dingen beschäftigen, unsere Ausdrücke schärfer abwägen, als es Lessing, als der Erste, der diesen Dingen gründlich zu Leibe ging, konnte und, einem völlig naiven Publicum gegenüber, nöthig hatte. Aber wie gesagt, die Worte sind nicht die Sache.[2])

[1]) Ebenso verfährt oft, und aus gleichem Grunde, der dramatische Dichter. Ich erinnere an den Monolog, in dem Melchthal seine Gefühle über die Blendung des Vaters ausspricht.

[2]) Wenn aber Justi diese Worte mit dem Zusatz begleitet: „Es soll also, wie Rumohr bemerkt, das geistig und sittlich Unerfreuliche durch eine gewisse Halbheit des Eingehens oder durch ein unvermeidlich widriges Schminken und Beschönigen zu einem Ergötzlichen und Anziehenden umgewandelt werden": so fällt er damit nicht über Lessing, sondern über die gesammte griechische Kunst ein Urtheil, das man im Munde eines Archäologen wohl befremdlich finden darf.

In Bezug auf die neuere Kunst gebe ich natürlich zu, daß oft genug der transitorische Ausdruck weiter getrieben ist, als sich mit dem Lessingschen Schönheitsbegriff verträgt. Aber was beweist das? Die Lessingschen Sätze sind doch nicht mathematische, welche durch eine einzige Ausnahme umgestoßen werden können. Sie sind vielmehr ihrer Geltung nach gleich den sittlichen Gesetzen: sie bilden das ästhetische Gewissen des Künstlers; aber gerade den Künstler kennzeichnet zugleich ein starkes Freiheitsgefühl, das sich immer wieder auflehnt gegen die Schranken, welche das Wesen der Kunst ihm auferlegt, und das immer geneigt ist, dem „Erlaubt ist, was sich ziemt", ein „Erlaubt ist, was gefällt" entgegenzusetzen. Und das ist sein Recht; die Frage ist nur, ob transitorischer Ausdruck, der sich nicht in den Grenzen der Schönheit hält, auf die Dauer gefallen kann. Im Folgenden werden wir Gelegenheit finden diese Frage zu beantworten.

Und nun noch eine kleine Bemerkung. Nicht als ob dieselbe für den Gang dieser Untersuchung nöthig wäre; aber sie zeigt einmal, daß Lessing auch zu sehen verstand. In Bezug auf das Schreien sagt er beiläufig (II, S. 27 [162]): „Die bloße weite Oeffnung des Mundes" — — „ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut." Wenn man Asmus Carstens' Statuette einer singenden Parze und Schlabitzs Concertsängerin (Jubiläumsausstellung Nr. 1011, Saal 8: „Ein Solo") ansieht, so möchte man glauben, die Künstler hätten diese Werke gebildet, um den Lessingschen Satz zu erhärten.

XVI.

Umfang des Gesammtgebietes.

Mit Form und Ausdruck ist der Kreis dessen, was die bildende Kunst eben bilden, d. h. ohne weitere Hülfsmittel sichtbar machen kann, abgeschlossen. Aber da, wie wir gesagt haben, der Ausdruck nichts anders ist, als die sichtbare Lebensäußerung, so stellt, wer jenen bildet, dadurch auch letztere dar, also Momente von Affecten und Handlungen, oder Situationen, Stimmungen, Gemüthsbeschaffenheit. Und indem die Kunst die Einbildungskraft noch weiter in Anspruch

nimmt, ist sie im Stande, durch den Ausdruck des Moments Handlungen, seelische Vorgänge, Charakter, Persönlichkeit, und — mit Zuhülfenahme willkürlicher Zeichen, wie Costüm, Local, Attribute — bestimmte Persönlichkeiten, historische, mythologische, poetische Situationen und Begebenheiten vorzustellen.

Daraus folgt aber, daß die bildende Kunst, indem sie der Formschönheit den Ausdruck hinzufügt, nicht bloß das Gebiet der körperlichen Schönheit vervollständigt, sondern sich zugleich dessen bemächtigt, was Lessing (Laokoon IV, S. 51 [168]) als „das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit" bezeichnet. Freilich nur, soweit dasselbe so in die sichtbare Erscheinung tritt, daß die Einbildungskraft aus dem fixirten Moment weiterzuschließen im Stande ist. Wie weit dies der Fall ist, wird sich bald ergeben. Für jetzt steht das fest, daß somit der Künstler im Stande ist, auch Schönheit der Affecte, der Handlungen, der Zustände, der Charaktere, kurz, seelische Schönheit darzustellen, auf den Beschauer, wie der Dichter, durch Rührendes, Erhebendes, Erheiterndes, und nicht zum wenigsten durch Erregung von Furcht und Mitleid zu wirken. Und die Kunst hat von dieser Möglichkeit jederzeit Gebrauch gemacht, auch das Recht dazu ist ihr meines Wissens niemals bestritten worden, am wenigsten von Lessing, wie Justi zu behaupten wagt. Zum Beweise — wenn ein solcher nöthig ist — erinnere ich nur an zwei Hauptsätze des Laokoon, den vom prägnantesten Moment („aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird." XVI, S. 167 [251]) und den vom fruchtbarsten (welcher „der Einbildungskraft freies Spiel läßt." III, S. 40 [165]). Aus beiden geht deutlich hervor, daß Lessing die Handlung keineswegs nur als Trägerin des Ausdrucks, also der körperlichen Schönheit, zuläßt, sondern um ihres Inhalts willen; denn nur in Bezug auf diesen und das demselben anhaftende Pathos ist es dem Beschauer von Bedeutung, das Vorhergehende und Nachfolgende zu verstehen, nur in Bezug hierauf konnte Lessing behaupten: „Dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden 2c." (ebd.) Und daß dies nicht etwa nur Concessionen sind, die er nothgedrungen der neueren Kunst macht, — für welche doch einmal nicht die Schönheit als einziges Gesetz gelte — geht deutlich aus den Beispielen hervor, mit welchen er den Satz

vom fruchtbarsten Moment erhärtet: Laokoon, Medea, und Ajax des Timomachus.

In welchem Umfange nun und mit welcher Auswahl die Künstler von dem großen ihnen eröffneten Gebiete Besitz genommen, dafür ist jederzeit in erster Linie die oben besprochene Abhängigkeit des Künstlers vom Zeitbewußtsein oder Zeitgeschmack, in zweiter die Individualität des Künstlers entscheidend gewesen.[1]) Jene anlangend, haben wir ja bereits im Einzelnen vielfach Gelegenheit gehabt anzuerkennen, wie der Charakter des griechischen Volkes die Entwickelung und Beschränkung der griechischen Kunst bestimmt hat. Es ist ja unläugbar, daß der dem öffentlichen Leben zugewandte Sinn der Griechen einerseits, ihre Religiosität, welche in den menschlichen Dingen die unmittelbare Einwirkuug der Gottheit sieht, andrerseits, der Kunst ihren religiös monumentalen Charakter in dem Grade aufprägt, daß selbst noch den halbbarbarischen Despoten Kleinasiens — oder ihren Künstlern — die Verherrlichung ihrer Siege durch die Plastik in derselben Weise zu einer Verherrlichung der siegreichen und siegverleihenden Götter wird, wie auf dem Gipfel des Hellenenthums die Verherrlichung der olympischen Siege des Hiero im Munde Pindars. Und ebenso wenig bedarf es einer ausführlicheren Auseinandersetzung darüber, daß der dogmatische Charakter der byzantinischen Kunst, der mystische der cisalpinen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, der den Gegenständen des gemeinen Lebens zugewandte der Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts der unmittelbare Ausfluß des jeweiligen Zeitcharakters sind, daß die italienische Renaissance ebensosehr ihre Quelle im Humanismus hat, wie die nach allen Richtungen ausstrahlende Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in der universalistischen Bildung desselben.[2])

Innerhalb jeder dieser Perioden aber macht sich die Individualität des einzelnen Künstlers geltend in Bezug auf die Wahl und den Vortrag seiner Stoffe: von ihr hängt es ab, ob er vorzugsweise Einzelgestalten und geschlossene Gruppen bildet oder Massen von

[1]) Damit will ich natürlich keineswegs die Fähigkeit des Künstlers bestreiten, seinerseits bestimmend auf den Zeitgeschmack einzuwirken; nur kommt diese Fähigkeit hier durchaus nicht in Betracht.

[2]) Genaueres hierüber enthält der oben citirte Aufsatz von Lübke, über Realismus und monumentale Kunst.

Figuren in einem Gemälde vereinigt; ob seine Figuren Typen sind oder Porträts, seine Porträts typisch oder individuell; ob er Situationen oder Handlungen darstellt, und welche Grade von Leidenschaften er darin zum Ausdruck bringt, — oder ob er, mit gleicher Virtuosität und gleicher Liebe, wie es Rubens gethan, das ganze Gebiet nach Inhalt und Umfang beherrscht und, je nach Lust und Gelegenheit, bald die bald jene Seite desselben zu vollendeter Darstellung zu bringen weiß.

XVII.

Stellung des Künstlers zum Zeitbewußtsein.

Aber so friedlich, wie es nach dem Gesagten scheinen könnte, daß das Zeitbewußtsein den Kreis abgrenzt, innerhalb dessen der Künstler sich seine Aufgaben frei wählen kann: so friedlich finden sich die beiden doch nicht mit einander ab. Es ist ja in der Geschichte vorgekommen, daß innerhalb eines Volkes, während eines Zeitraums, Publicum und Künstler in so völligem Einklange waren, daß die Bedürfnisse des einen und die Bestrebungen des andern sich deckten; daß das Publicum — oder die Auftraggeber — nichts verlangten als Schönheit, und die Künstler nicht über das Gebiet, welches das Publicum begehrte, hinausstrebten. Einen solchen Zustand zeigte vielleicht das Perikleische Athen, das Rom der Medicäerpäpste. Aber im Allgemeinen liegen die Dinge weit anders. Zeitbewußtsein und Zeitgeschmack stellen Anforderungen an den Künstler nicht aus dem Wesen der Kunst, sondern aus ihrem eigenen Wesen heraus: sie wollen die Kunst benutzen im Dienst der Zeitinteressen, um die Kunst als technische Fertigkeit ist es ihnen in erster Linie zu thun; wie die Kunst als Kunst damit fertig wird, danach fragen sie nicht, wenn sie ihre Aufgaben stellen, höchstens, wenn sie die Lösung sehen.

Nicht — und auch bei den Griechen nicht — das künstlerische Ideal des Gottes ist es, dessen Bildung sie verlangen, sondern das religiöse: es ist nur eine glückliche Fügung, wenn die Dichter dies Ideal so vorgebildet haben, daß es gleich sehr dem Bedürfniß des Volkes, wie dem des Künstlers entspricht; so daß der

Bildhauer, der den homerischen Zeus bildet, damit zugleich den Zeus des Volksglaubens getroffen hat. (s. jedoch unten XXX.)

Die christliche Kirche sieht in der Kunst bald das Mittel, die Sünder zu schrecken durch den Anblick der Höllenstrafen, oder sie zu bekehren durch die Aussicht auf die Hülfe der Kirche und ihrer Heiligen, bald nimmt sie dieselbe in Anspruch zur Darstellung scholastischer Dogmen, bald läßt sie sie die Thaten der Heiligen, das Leiden der Märtyrer erzählen, im besten Falle wird die Kunst zur Erweckerin einer mystischen Andacht oder zur Lehrerin der biblischen Geschichte.

Der mächtige Herrscher, das siegreiche Volk verlangen von der Kunst, daß sie die Geschichte ihrer Thaten schreiben, das Andenken an gewaltige Ereignisse erhalten helfe. Die Thaten Alexanders, das Leben der Maria von Medici, toutes les gloires de la France, die Kaiserproclamation von Versailles, der Berliner Congreß: das sind die Aufgaben, welche das Zeitbewußtsein dem Künstler stellt. Ihr Leben, ihre Ergötzungen, ihre Interessen will die Gesellschaft durch die Kunst festgehalten sehen; politische, revolutionäre, sociale Tendenzen soll die Kunst predigen; gemeinnützige Kenntnisse zu verbreiten, braucht man sie; vor allen Dingen soll sie in neuerer Zeit theils neue Bücher dem Publicum schmackhafter machen, theils bei seinen Lieblingsautoren seiner Phantasie die Mühe abnehmen, sich die Gestalten zu bilden.

Man verstehe mich recht; ich sage nicht, daß diese Aufgaben nicht zum großen Theil höchst dankbare, der Kunst höchst würdige wären; ich betone nur, daß nicht dies die Rücksicht ist, aus der sie gestellt werden; daß Kirche, Fürsten, Publicum, oder wie die immer heißen mögen, die den Künstler beschäftigen, dabei in erster Linie nicht sein Interesse, nicht das der Kunst im Auge haben, sondern das ihrige; sie stellen ihre Aufgaben, ihre Stoffe nicht in den Dienst der Kunst, sondern sie wollen die Kunst in ihren Dienst nehmen.

Dies gelingt ihnen nun auch widerstandslos in Zeiten, in welchen eine fertige Kunst noch nicht vorhanden ist, sondern sie selbst erst dieselbe erzeugen. Der Steinmetz, der die Thaten eines Ramses, eines Salmanassar zu verewigen berufen wird, der Maler, der die ägyptische Grabkammer mit Bildern des Lebens, die Katakombe mit den Symbolen des Glaubens schmückt: sie geben sich rückhaltslos der Darstellung ihres Stoffes hin, und zwar um so rückhaltsloser, je mehr sie

selbst von der Geistesrichtung erfüllt sind, welche ihnen die Aufgaben stellt. Dem Mönche des Mittelalters kommt sicherlich nicht der leiseste Gedanke, daß seine völlige Hingabe an den scholastischen, asketischen, mystischen Stoff, den er darzustellen durch sein eigenes Innere getrieben wird, eine Erniedrigung seiner Kunst sein könne; man kann auch nicht einmal sagen, daß sie das thatsächlich sei; denn seine Kunst existirt eben nur als Dienerin der religiösen Idee, welche ihn völlig beherrscht. Aber mit der Zeit ändert sich dies. Im Dienste der realen oder idealen Mächte erwächst die Kunst, und es kommt der Augenblick, in dem sie zum Selbstbewußtsein gelangt und nun sich das Ziel setzt, nur ihren eigenen Gesetzen zu gehorchen und da zu herrschen, wo sie bisher gedient hat.

Nur um solche Zeiten also, in denen der Künstler dem Auftraggeber gegenüber steht, kann es sich für unsere Frage handeln. Zu den Künstlern rechnet man allerdings auch denjenigen, der eben nur die Technik seiner Kunst beherrscht. Er wird denn freilich diese seine Technik bedingungslos in den Dienst des Auftraggebers oder des Stoffes stellen, wird Dinge malen oder Gedanken, Geschichte oder Theologie, Allegorieen oder Mordthaten — wie es von ihm verlangt wird. Und ebenso, wie er, verfährt auch mancher Andere, der höhere Begriffe vom Wesen der Kunst hat, den aber Habgier, Eitelkeit, Ehrgeiz, gar oft auch die Nothdurft des Lebens dazu treiben, sein besseres Wissen und Empfinden dem Dienste der Mächtigen, des Publicums, der Mode zu opfern. In Bezug auf diese Art von Künstlern ist denn nun das verwerfende Urtheil Lessings gerechtfertigt. Freilich haben wir oben nachgewiesen, daß auch sie das höchste Gesetz der bildenden Kunst, das der Schönheit, insofern befolgen, als auch bei ihnen, so gewiß sie eben mit der Technik ihrer Kunst vertraut sind, die Figuren durch Anordnung, Verhältnisse, Beleuchtung zu einem in gewissem Grade schönen Ganzen verbunden werden; jetzt jedoch werden wir zugeben müssen, daß, je mehr der Maler — den Bildhauer trifft dies nach dem oben Gesagten ja in geringerem Maße — seine Kunst in den Dienst des Stoffes stellt, desto mehr die Gefahr wächst, daß die eben bezeichnete Schönheit zu einer nur äußerlichen, zu einem bloßen Rahmen werde, welcher ein Werk umschließt, das, wenn überhaupt durch die Vollkommenheit des Gegenstandes, doch nicht durch die des unmittelbar dargestellten, nicht durch die der Gestalten

wirkt, sondern durch die Vollkommenheit dessen, was sie vorstellen, — das also an die Stelle der eigenen Vollkommenheit eine fremde setzt.

XVIII.

Der historische Stoff im Dienste der Kunst.

Anders der ächte Künstler, der, welchem — wie Lessing sagt (S. 21 [155]) — an seiner Kunst nichts lieber ist, nichts edler dünkt, als der Endzweck der Kunst. Auch er kann sich den Anforderungen, welche Zeitbewußtsein, Zeitgeschmack, selbst Mode an ihn stellen, nicht entziehen; denn selbst wenn er in der Lage ist, seiner Kunst nicht für seinen Unterhalt zu bedürfen, selbst wenn er auf der Höhe der Selbständigkeit des Charakters steht, auf der Ehre und Beifall verächtliche Dinge sind: so sind ihm — ich muß immer darauf zurückkommen — Jene doch nothwendig zur Bethätigung seines Schaffensdranges. Aber darum begiebt er sich und seine Kunst nicht in ihre Dienstbarkeit, sondern sie müssen ihm dienen. Ich will versuchen, dies an einem Lessingschen Worte klar zu machen, und zwar an einem, welches auch bei den besonnensten seiner Kritiker, ja bei seinen eifrigsten Anhängern Anstoß erregt hat (vergl. Blümner, Laokoon, S. 181 [601] f.), und welches doch völlig richtig ist. Lessing sagt[1]) (N. 10a [B. C, 7], S. 289) in einer Bemerkung über die körperliche Schönheit als eigentliche Bestimmung der Malerei: „Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, verfiel man auf das Historienmalen. Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit zu erreichen."

„Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wissen-

---

[1]) Oder, um mit Justi zu reden (a. a. O. S. 243) „versteigt sich zu dem Einfall".

schaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret."

Und das soll eine Herabsetzung der Historienmalerei enthalten? Die Herren, die das behaupten, scheinen sich zunächst an dem Ausdruck zu stoßen: „Um körperliche Schönheiten — zusammenbringen zu können, verfiel man u. s. f." Es ist dies dieselbe historisirende Art, allgemeine Gedanken vorzutragen, wie wir sie häufig bei Lessing finden. Wem die Art verständlich ist, wie er in der Vorrede des Laokoon das Verhältniß von dilettantischer Kunstbetrachtung, Aesthetik und Kritik durch die Erzählung von drei nacheinander auftretenden Männern klar macht, der sollte sich doch auch hier die Lessingschen Worte in modernes Deutsch übersetzen: „die Historienmalerei giebt dem Künstler Gelegenheit, mannigfaltige Schönheiten auf ein und demselben Gemälde zusammenzubringen."

Oder ist es wirklich der Satz, daß der Werth der Historienmalerei für die Kunst oder für den Künstler auf dieser Gelegenheit beruhe, welcher den Anstoß erregt? Will man wirklich behaupten, daß der Historienmaler sein Bild um des Stoffes willen malt oder malen soll? Sieht man nicht, daß mit einer solchen Behauptung überhaupt Alles, was bisher als Aufgabe des Künstlers, als Wesen der Kunst gegolten hat, auf den Kopf gestellt ist? Daß dann auch der Baumeister sein Gebäude nicht um des Gebäudes willen bauen dürfte, sondern um des Zweckes desselben? Daß der Componist die Oper nicht um der Musik willen zu componiren hätte, sondern um des Textbuchs willen? Daß Shakespeares Julius Cäsar und Schillers Wallenstein dramatisirte historische Abhandlungen wären — oder sein sollten? Welch entsetzliche Verwirrung der Begriffe, eine Herabsetzung der Historienmalerei zu sehen in dem, was gerade bestimmt ist, sie aus der Herabsetzung, aus der Erniedrigung zu erheben, in die sie durch die banausischen Maler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gesunken war. Herabsetzung des Werthes der Historienmalerei? für wen denn? Sehen die Herren nicht, daß der Werth der historischen Stoffe für den Künstler und der Werth der historischen Gemälde für Mit- und Nachwelt zwei absolut verschiedene Dinge sind?

Ueber letzteren entscheiden, wenigstens vorwiegend, dieselben Tendenzen, welche — nach dem oben Gesagten — bei der Stellung der Aufgaben maßgebend gewesen sind. Dem Auftraggeber wird meistens,

dem großen Publicum immer die Fixirung des historisch-bedeutenden Momentes die Hauptsache sein; sie werden freilich, wo sie die Wahl zwischen mehreren Darstellungen desselben Gegenstandes haben, in der Regel derjenigen den Vorzug geben, welche den höheren Grad der künstlerischen Vollendung zeigt; aber nicht um des größeren Kunstwerthes willen, sondern weil die künstlerische Vollendung denjenigen Aufbau in sich schließt, welcher den Hergang am klarsten darlegt, das Interesse am meisten auf den Hauptpunct der Handlung concentrirt, die Gestalten durch ihre Schönheit und Lebensfülle den tiefsten Eindruck machen, sich dem Gedächtniß des Beschauers am festesten einprägen läßt. Aber der Werth des historischen Stoffes für den Künstler? Natürlich fällt es mir nicht ein zu läugnen, was auch Lessing, der erste, der auf die Größe Friedrichs des Zweiten ein dichterisches Kunstwerk baute, bereitwilligst zugestanden haben würde: daß der Künstler dem Stoff und der Tendenz der Aufgabe, die ihm gestellt wird, nicht gleichgültig gegenüber stehen darf, daß er unfähig wäre die Aufgabe zu lösen, wenn er nicht erfüllt wäre oder sich erfüllte mit der Anschauung, der Gesinnung, aus der sie hervorgegangen: daß ohne begeisterte Ueberzeugung von der Größe der Kirche, der Herrlichkeit des Papstthums Rafael nicht die Stanzen hätte schaffen, ohne innigstes Durchdrungensein von der Bedeutung Friedrichs des Großen, ohne tiefinnerliches Interesse an den Einzelheiten seiner Geschichte und seines Lebens Adolf Menzel nicht der Maler Friedrichs des Großen hätte werden können: — aber eben so unläugbar, ja zweifellos feststehend scheint es mir, daß der malerische Werth dieser Stoffe in erster Linie in ihrer Geeignetheit besteht, künstlerische Gestalt anzunehmen, oder was dasselbe ist, in der Gelegenheit, die sie dem Künstler geben, schöne Gestalten zu schöner Composition zu vereinigen. Am Ersten dürften vielleicht manche Künstler selbst geneigt sein, dies zu bestreiten und zu behaupten, daß das stoffliche Interesse sie in erster Linie beherrsche, daß also, um bei dem eben gewählten Beispiel zu bleiben, die Darstellung der Geschichte Friedrichs des Großen Menzels eigentlicher Zweck sei. Aber die Solches behaupten, befinden sich im Irrthum. Sie bedenken nicht, daß der wahre Künstler den Stoff, mit dem er bekannt wird, dem er sein Interesse zuwendet, von vorn herein künstlerisch auffaßt, daß er ihn nicht als geschichtlichen Hergang denkt, sondern als Bild

schaut. Nicht die Geschichte, das ist der Verlauf der Dinge nach ihrer Zeitfolge, nach ihrem pragmatischen Zusammenhange, ihrer Wechselwirkung ist es, was ihn ergreift; sondern das Bild des Ereignisses oder der Persönlichkeit, welches durch die Bekanntschaft mit dem historischen Stoff in seiner Seele unmittelbar lebendig wird. Und indem er dieses nach den Gesetzen der Kunstschönheit geordnete Bild auf die Leinwand, das Papier, die Wandfläche wirft, meint er wohl nur das Geschichtsbild malen zu wollen; er übersieht dabei aber, daß er von der Geschichte eben nur diejenigen Momente malt, welche sich ihm zum Bilde gestaltet haben, oder, was dasselbe sagen will, nur diejenigen Momente, an welchen er mannigfaltige Schönheit darzustellen Gelegenheit fand. Man prüfe doch nur die Illustrationen Adolf Menzels zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen auf die Frage: was malt er? und was malt er nicht?, um sich zu überzeugen, wie niemals die historische Bedeutung, sondern immer die Fähigkeit, künstlerische Gestalt anzunehmen, über die Auswahl des zu illustrirenden Stoffes entscheidet. Freilich dient sein Werk der Geschichte, aber durchaus nur so, wie etwa der Zeus des Phidias der Religion dient. Die Persönlichkeit seines Helden, so wie ihn dessen Zeitgenossen geschaut, in seinem Leben und Handeln, seinem Pathos und Ethos, im Rahmen seiner Zeit mit möglichster Treue wiederzuschaffen und der Nachwelt zu zeigen, ist sein Zweck; aber darum zu sagen, er schreibe Geschichte mit seinem Stift, wäre völlig verkehrt: denn er zeichnet weder Zeitverhältnisse noch Verhandlungen, weder Märsche noch Kämpfe, weder die Regierung noch die Gesetzgebung, weder die dichterische noch die schriftstellerische Thätigkeit des großen Königs; sondern was er zeichnet, das sind eben Scenen, Bilder, wie sie sich aus jenen Dingen ergeben, Personen und Gegenstände, die sich im Auge des Künstlers zu charakteristischer Erscheinung zusammenschließen, und vor Allem ist es der Mensch, sein Held, auf dessen Antlitz, in dessen sichtbarer Erscheinung sich die genannten Dinge abspiegeln. Nicht in den Dienst der Geschichte stellt er seine Kunst, sondern beides, sein Können, wie den geschichtlichen Stoff, stellt er in den Dienst seiner rein künstlerischen Aufgabe: der Gestaltung des Bildes Friedrichs des Großen.

Wenn das aber von Adolf Menzel gilt, von ihm, der die Geschichte der Fridericianischen Zeit studiert hat wie Wenige, und sie beherrscht nach der Seite ihrer Erscheinung, wie Keiner vor ihm,

vermuthlich auch wie Keiner nach ihm; von ihm, der dafür bekannt ist, daß er der unbedingt treuen Wiedergabe dieser Erscheinung zu Liebe zwar, wie wir gesehen haben, nicht auf künstlerische Anordnung, aber doch vielfach auf Formschönheit, Glätte, Eleganz der Anordnung verzichtet; wenn das von Menzel gilt, wie viel mehr von allen denjenigen Malern, welche der eigentlichen Schönheit größeren Platz einräumen. Ob nun Rafaels Disputa die triumphirende und die streitende Kirche, oder Offenbarung und Forschung, oder die Entstehung des Transsubstanziationsdogmas vorstellen soll; ob die Mittelfiguren der Schule von Athen Aristoteles und Plato oder Aristoteles und Paulus sind, und, wenn das Erstere richtig ist, welches Plato und welches Aristoteles ist: darüber schwebt der Streit der Gelehrten, und es ist wenig Aussicht auf seine Entscheidung. Aber daß auf beiden Bildern in wunderbarer Weise mannigfaltige Schönheit vereinigt ist, darüber sind Gelehrte und Ungelehrte vom ersten Tage an einig gewesen. Und da soll man behaupten wollen, die Absicht des Künstlers sei nicht das gewesen, was ihm so über alle Maßen gelungen ist, wofür seit bald vier Jahrhunderten ungemindert sein Ruhm ertönt, sondern etwas, das er so wenig erreicht hat, daß mit allen Mitteln der Gelehrsamkeit darüber gestritten wird, ob er es beabsichtigt hat? Und da sollte es eine Herabsetzung des Künstlers sein, wenn ich mit Lessing behaupte, nicht die Darstellung des geschichtlichen Hergangs, sondern die Vereinigung mannigfaltiger Schönheit sei Rafaels Absicht gewesen?

Und gilt nicht dasselbe von allen Andern, welchen das Urtheil der Mit- und Nachwelt den Namen Künstler beigelegt hat? Soll ich an Rubens' Leben der Maria von Medici erinnern, bei dem der Maler gewiß sehr wenig, oder an Paul Delaroches historische Gemälde, bei denen er gewiß sehr viel durch das Interesse am Stoffe bestimmt wurde, die aber beide gleich sehr diesen Stoff im Dienste der Schönheit verwenden? Soll ich nachweisen, wie bei unseren besseren modernen Schlachtenmalern, wie Eybel, Camphausen, Bleibtreu, Hünten, die Darstellung des historischen Moments, derselbe sei auch noch so bedeutsam, doch nur so weit getrieben ist, als sie, ich möchte sagen, als Resultat aus der Gruppirung schön bewegter Massen hervorgeht? Wie es die Gestalten und ihr Pathos sind, die Defregger am Herzen liegen, und nicht die Begebenheiten? Und wie dasselbe bei

Piloty und seiner ganzen Schule der Fall ist, ja wie das allein, daß sie eben Schönheit darstellt, die Berechtigung der Existenz dieser ganzen Schule ausmacht, nicht aber ihre Behandlung der Weltgeschichte als einer Reihe von Opernfinales? Und Gallait? Und Alma Tadema? Geschichte oder Culturgeschichte, immer sind es die Gestalten, ist es die Schönheit, die ihnen ihre Stoffe empfiehlt. Von den französischen Romantikern brauche ich kaum zu reden; wer, wie Fleury, die Angst vor den Römern, welche in das eroberte Korinth einziehen, dadurch ausdrückt, daß er die jungen Mädchen am hellen Tage nackt auf der Straße herumlaufen läßt, dem kommt es doch gewiß sehr auf „mannigfaltige Schönheit" und gar nicht auf historische Wahrheit an. Und daß Kaulbachs Treppenhausbilder, bei aller Genialität, mit der hier das historische Nacheinander in ein Nebeneinander verwandelt ist, den Inhalt allzusehr hinter der schönen Form zurücktreten lassen, — „Albumblätter" nannte sie August Fischer, und der verstand mehr davon, als die meisten Künstler und Kritiker seiner Zeit —, das unterliegt wohl keinem Widerspruch. Aber auch da, wo das Bestreben des Künstlers, die historische Erscheinung in völligster Treue wiederzugeben, am weitesten getrieben ist, — wie etwa in Munkacsys „Christus vor Pilatus" —, beruht doch die Wirkung des Bildes — auch für diejenigen, welche am Bilde nur die Handlung sehen — auf der Vollendung der Composition, der Vereinigung mannigfaltiger Gestalten zu einem bedeutenden Ganzen.

Aber, könnte man mir einwerfen, auf diese Art bleibt ja außer den von dir als „banausische Maler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts" bezeichneten gar kein Künstler übrig, auf den der Vorwurf, welchen Lessing den neueren Malern macht, Bezug hätte. Darauf antworte ich: das ist es ja eben, es soll und kann auch keiner übrig bleiben, kein Künstler nämlich. Handwerker und Stümper bleiben freilich genug, nur geht man in Gallerien und Ausstellungen achtlos an ihren Arbeiten vorüber, und Sammelwerke, Photographien, illustrirte Zeitschriften verschmähen es dieselben zu verbreiten. Aber man blättre nur in den vielen illustrirten Geschichtswerken, da findet man Beispiele genug. Allerdings muß aber auch das zugegeben werden, daß heutzutage auch der — seiner geistigen Fähigkeit nach — bloße Handwerker ein gut Theil mehr Einblick, ich will nicht sagen in das Wesen der Kunst, aber in die „Mache" erhält, als zu Lessings Zeit

namhaften Malern geboten wurde, eben den „neueren Malern“, die er mit seinem Tadel zunächst im Auge hat, und die er, wie ich vermuthe, hauptsächlich in der Rhedigerschen Gemäldesammlung in Breslau, vielleicht auch auf Schlössern des schlesischen Adels, kennen gelernt hatte.

XIX.

Der Stoff als Substrat des Ausdrucks.

Ich habe mich der Lessingschen Sätze über die Historienmalerei bedient, um das Verhältniß des Künstlers zu seinem Stoff an einer einzelnen Art von Gemälden nachzuweisen. Natürlich aber gilt dasselbe von Bildern religiöser wie socialer Gegenstände, von Darstellungen aus dem Gebiete des Mythus oder der Dichtung, kurz von allen denjenigen Bildern, deren Inhalt über die Darstellung der körperlichen Schönheit hinausgreift, die nicht nur durch ihre Gestalten, sondern auch durch das, was dieselben vorstellen, zu wirken bestimmt sind. Ueberall wird man hier sagen dürfen, daß der Künstler sich nicht in den Dienst des Stoffes stellt, sondern diesen in den Dienst der Kunst. Natürlich kann es mir nicht einfallen wollen, lessingischer zu sein als Lessing, und den Künstlern zum Trotz zu behaupten, daß nicht die Darstellung des seelischen Pathos ihre Absicht sei, sondern nur die der körperlichen Schönheit. Wohl aber behaupte ich, und die gesammte Kunstgeschichte giebt mir Recht, daß für den ächten Künstler der Werth des Stoffes in seiner Fähigkeit besteht, im Bilde dargestellt zu werden, daß er also den Stoff betrachtet und behandelt als das nothwendige Substrat des Ausdrucks, nicht den Ausdruck als Mittel zur Darstellung des Stoffes. Wenn er es also mit Handlungen zu thun hat, so will er gar nicht die Handlung darstellen, sondern eben nur einen Moment der Handlung, der zum Ausdruck des Pathos besonders geeignet ist. Zwar könnte es scheinen, als setzte ich mich mit Lessing in Widerspruch, der ja in dem oben erwähnten Satze über die Wahl des Momentes (XVI, S. 167 [251]) ausdrücklich erklärt, derselbe müsse so gewählt werden, daß aus ihm „das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird“, das heißt also doch, mit Rücksicht auf die Darstellung des Ganges der Hand-

lung. Aber der Widerspruch ist auch hier nur scheinbar. Denn Lessing giebt diesem Satz vom „prägnantesten Moment" als Parallele den Satz von der „Einheit der malerischen Beiwörter". Da die Poesie nur eine Eigenschaft der Körper nutzen könne, so müsse sie, sagt er, diejenige wählen, „welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht". Daraus dürfen wir rückwärts schließen, daß auch der prägnanteste Moment die Handlung eben von der Seite verständlich machen soll, von welcher die Malerei sie braucht. Wozu aber nach Lessings Meinung der Maler die Verständlichkeit der Handlung nöthig hat, das erhellt vollkommen deutlich aus dem elften Abschnitt des Laokoon (S. 134 [233]), in welchem er auseinandersetzt, daß der Maler, welcher einen bekannten Stoff behandelt, „den Vortheil" hat, daß „wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Composition erkennen," daß „wir auf eins, seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blick hangt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Rathen nöthiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden" u. s. f. Daraus erhellt also, daß auch nach Lessings Meinung der Künstler nicht den Moment um der Handlung willen, sondern die Handlung um des Momentes willen darstellen soll.

Bedürfte dies übrigens noch eines Beweises, so ließe sich derselbe mit Leichtigkeit führen aus dem oben (VII) zugestandenen Satze, daß nur dasjenige Aufgabe einer Kunst sein kann, was sie allein unmittelbar nachzubilden im Stande ist. Und da werden wir nicht läugnen können, daß die bildende Kunst nur in beschränktem Grade im Stande ist, Handlungen „andeutungsweise durch Körper" nachzubilden, in noch beschränkterem, bestimmte Begebenheiten, Empfindungen, Persönlichkeiten. Ich rede nicht davon, daß man einer gemalten Person nicht ohne Weiteres ansehen kann, wie sie heißt, und ebensowenig, was sie denkt, gethan hat oder thun wird; die Bildwerke fallen ja nicht vom Himmel, sondern sie treten dem Beschauer meistens durch den Ort, an dem sie sich finden, die Gelegenheiten, bei denen sie erscheinen, in einer gewissen Bestimmtheit gegenüber, sie wenden sich an bestimmte Gedanken- und Gefühlskreise des Publicums, setzen bei demselben gewisse Anschauungen und Kenntnisse voraus. Und so wissen wir denn nicht bloß, wie die Männer heißen,

die den farnesischen Stier halten, sondern auch, daß dieser im nächsten Moment fortstürmen und die Dirke mitschleppen wird, (was wir ihm selbst nicht ansehen können); wir wissen, was die Laokoongruppe vorstellt, wissen, daß auf dem Gallaitschen Bilde Egmont auf den Platz hinausblickt, auf dem sein Schaffot errichtet wird, wissen, daß die Menschen, die uns Michelangelo auf den Felsgipfel gerettet zeigt, im nächsten Moment doch von den Fluthen verschlungen werden. Freilich wenn wir das Alles nicht wüßten, wieviel davon würde uns das Bild sagen? und vor allen Dingen, wieviel würde es uns sagen durch den Ausdruck seiner Gestalten, ohne Hülfe von Kostüm, Local und andern auf unsere Schulbildung speculirenden willkürlichen Zeichen? Die Geschichte unserer Deutung von antiken Einzelfiguren oder Gruppen giebt darauf die lehrreichste Antwort. Ich erinnere an den sogenannten Ilioneus, an „Paetus und Arria", an die Irrfahrten der Archäologen in Betreff der Deutung des belvederischen Apollo, bis sie endlich in Delphoi landeten. Noch viel mehr Beispiele bietet die neuere Kunst. Hierher gehört, was ich vorhin über Rafaels Disputa und Schule von Athen gesagt habe, und was sich, und zwar großentheils in weit höherem Grade, auf alle allegorischen Gemälde anwenden läßt. Und nachdem Rafaels Galatea dreihundertsiebenundsechzig Jahre lang gegen diejenigen, welche sie für Venus ausgeben wollten, ihre Identität siegreich behauptet hat, kommt plötzlich ein neuer Feind [1]), der ihr beweist, sie sei überhaupt gar nicht sie selbst, sondern die Nymphe im Vordergrunde links, welche von den Armen des Tritonen gehalten werde, der aber auch nur als Triton verkleidet sei, inwendig aber Polyphem heiße; auf der Muschel hingegen stehe in der That Venus. Sie soll, als sie's hörte, in die Worte des Dichters ausgebrochen sein:

„Verwirre wüsten Sinnes Aberwitz nicht gar.
Selbst jetzo, welche denn ich sei, ich weiß es nicht!"

Andere zum Theil sehr scherzhafte Beispiele bietet uns Rembrandt dar. „Dagegen", schreibt Ernst Förster (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. III, S. 137) „hat Rembrandt wenigstens in einem Bilde gezeigt, daß er einen Gegenstand aus der Profanhistorie mit dramatischer Kraft und klarer energischer Charakterzeichnung zu behandeln

[1]) Herman Grimm, funfzehn Essays. 1882: „Raphaels Galatea in der Farnasina in Rom".

versteht, das ist: Adolf von Geldern vor seinem von ihm eingekerkerten Vater, im Museum zu Berlin." Die folgende Beschreibung des Bildes schließt mit der Versicherung, daß „der Ausdruck in den beiden Hauptpersonen von ergreifender Wahrheit" sei. In Lübkes Grundriß der Kunstgeschichte aber heißt es (7. Ausg. S. 374): „Mächtig ergreifend ebendort (im Berliner Museum) Simson, der seinen Schwiegervater bedroht, ein Bild, das den Künstler auf seiner vollen dämonischen Höhe zeigt." Beide sprechen von demselben Bilde, das jetzt allgemein als Simson erkannt ist. Ebenso verhält es sich mit dem Dresdener Simson beim Gastmahl der Philister, das noch im Hübnerschen Kataloge (1862) als Festmahl der Esther und des Ahasverus bezeichnet ist. Der Meyersche Catalog des Berliner Museums dagegen bezeichnet unter den Werken Rembrandts 828 C als „Junge Frau in ihrem Gemache (Minerva oder Judith?)"! Wahrlich, jener alte Maler war gar nicht so dumm, der einen Hahn malte und darunter schrieb: »questo è gallo«!

Im Allgemeinen wird man behaupten dürfen, daß der Künstler nur so weit im Stande ist, seinen Figuren — abgesehen von Porträts — individuelle Bestimmtheit zu verleihen, als er in seiner Darstellung entweder einer allgemein bekannten historischen Überlieferung folgt, wie sie für Sokrates, Alexander den Großen, Friedrich den Großen, Napoleon I., Blücher vorhanden ist, oder einem von der älteren Kunst festgestellten idealen Typus, wie ihn Mittelalter und Renaissance für die Hauptfiguren der evangelischen Geschichte geschaffen haben, oder als er Personen darstellt, welche in der Erinnerung des Beschauers so innig mit gewissen — geschichtlichen oder poetischen — Situationen verflochten sind, daß mit dem Anblick der letzteren sofort der Name der ersteren lebendig wird. Auf dieser innigen Verflechtung beruht die unmittelbare Verständlichkeit von Werken, wie Makarts Judith, Heidels Iphigenie (in Sanssouci), Feuerbachs Iphigenie (die zweite, die Stuttgarter; die erste entfernt sich doch allzu weit von unserm durch Gluck und Goethe bestimmten Ideal), Sichels Medea, Marie Spielers Hero, Teschendorfs Antigone und Ismene (obwohl ich nicht verschweigen will, daß bei dem Anblick derselben eine sogenannte „gebildete" Dame, trotz der Unterschrift, den Ausspruch that: „ach, das sind ja wohl die Schwestern von Ebers"); nicht zu gedenken der unzähligen Hagars, Susannen und dergleichen biblischer Figuren. Darum kann denn auch Gebhardt in Abendmahl,

Kreuzigung und Himmelfahrt mit esthnischen Bauern und altdeutschen Bürgern experimentiren, kann Munkacsy den schönsten „Realismus" in seinen Personen walten lassen; ihre Absicht (wenigstens Gebhardts), dadurch die heilige Geschichte dem Empfinden der Gegenwart näher zu bringen, werden sie freilich nicht erreichen; aber der Verständlichkeit ihrer Bilder schadet es nichts, dafür sorgt die Unzweideutigkeit der Situation. Aber wo diese fehlt, sind wir in der Regel völlig auf die Unterschrift des Bildes angewiesen; wer vermöchte zum Beispiel Sichels „Vestalin" (vervielfältigt im 6. Bde. der Meisterwerke deutscher Holzschneidekunst) als solche zu erkennen? Und wenn dann gar ein Herr M. Lieberg (Herbstausstellung von Gurlitt in Berlin 1885) in vollendeter Thorheit den Munkacsyschen Realismus nachzuahmen sucht, indem er einen schmutzigen Derwisch malt, der eine Gesellschaft von Beduinen haranguirt, so kann kein Mensch auf den Gedanken kommen, daß dies, wie uns der Katalog belehrt, „die Predigt des Propheten Jeremias" bedeuten soll; vielmehr bringt sich der Maler dadurch um jede Wirkung seines Bildes; denn seine Unterschrift glauben wir ihm nicht, und damit verliert auch die Situation jedes Interesse für uns.

XX.

Die Befähigung der Kunst zur Darstellung von Handlungen.

Aber nicht bloß in Bezug auf die Kenntlichmachung der Personen, auch auf die Darstellung des Herganges sind der bildenden Kunst viel engere Grenzen gezogen, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Dies zeigt sich am deutlichsten an solchen Bildern, in denen der Maler freierfundene Stoffe darstellt, besonders solche, an welchen unsere Tageskritik den „novellistischen Reiz" zu preisen pflegt. Jeder Jahrgang unserer großen und kleinen illustrirten Zeitschriften kann uns dazu Beispiele in Menge liefern. Dabei will ich nicht reden von den Erklärungen, mit welchen eben diese Zeitschriften die Bilder begleiten, und unter denen von dreien wenigstens eine immer das in dem Bilde findet, was der Künstler ganz gewiß nicht hat ausdrücken

wollen; denn was kann der Maler für die stumpfen Sinne und den Bildungsmangel seines Erklärers? Aber sehen wir sie uns doch einmal genauer an, diese Testamentseröffnungen — die Bokelmannsche so gut, wie die Danhausersche —, diese Taufe des Nachgebornen, diese neue Erzieherin, und wie die Titel alle heißen, welche den Hauptfingerzeig für das Verständniß zu geben bestimmt sind. Es sind ja zum Theil vortreffliche Bilder, ausdrucksvoll und übersichtlich, mit wohlerwogener Wahl des Momentes entworfen, — aber wird denn wirklich aus diesem das Vorhergehende und Nachfolgende begreiflich? Ja, falls der Gegenstand der Handlung ein durchaus drastischer ist: daß auf Hennebergs Jagd nach dem Glücke die auf dem Boden liegende Frauengestalt sich dem Reiter in den Weg gestellt hat und überritten worden ist, erzählt uns freilich das Bild, und ebenso, daß Roß und Reiter im Abgrund zerschellen werden; daß der wüthende Bauer, der auf dem Bilde irgend eines tiroler Malers krampfhaft die Stuhllehne ergreift, im nächsten Augenblick den Stuhl gegen seinen Gegner schwingen wird, das sehen wir. Aber wo es sich um schwierigere Dinge handelt? Wir täuschen uns allzuoft selbst über das, was das Bild uns zeigt. Wir, das gebildete Publicum, tragen nämlich eine erkleckliche Masse von Roman- und Novellenschablonen in unsern Köpfen herum; auch bei den Malern beschränkt sich die sogenannte Erfindung meistens auf die Verwendung einer solchen Schablone: der Beschauer erkennt in der, die er gemalt sieht, die Figuren einer von denen wieder, die er bei sich trägt — und er glaubt, daß das Bild ihm wirklich eine Geschichte erzählt hat. Thatsächlich aber ist das Höchste, was im Allgemeinen der Künstler erreichen kann, daß er die Situation völlig klar macht. Auch das ist nicht so leicht. So hält es Danhäuser auf dem vorhin erwähnten Bilde für nöthig, die Personen, welchen die Erbschaft zufällt, durch einen Fingerzeig im eigentlichsten Sinne des Wortes zu bezeichnen: so wenig sicher ist er sich darüber, ob er sie auch hinreichend durch den Ausdruck gekennzeichnet hat. Das beste Beispiel bietet eines der Bilder, welche in den letzten Jahren die größte Sensation gemacht haben: Girons „Schwestern". Bei dem kolossalen Formate des Bildes brauchte der Maler in Bezug auf Vortrag und Ausdruck sich in keiner Weise Zwang anzuthun; er zeigt uns denn auch die Situation bis in den kleinsten Nebenumstand, und die begeisterte Tageskritik erzählte uns

den Hergang ganz genau: die junge Arbeitersfrau, die mit Mann und Kind ihr Weg in das fashionable Quartier führt, entdeckt in einer der Dämchen, welche in den eleganten Equipagen spazieren fahren, ihre Schwester und ruft der Gefallenen ein Wort der Entrüstung zu. Vortrefflich ist der Hergang vorgetragen, höchst lobenswerth der Ausdruck der betheiligten Personen; nur über eine Kleinigkeit sind die Herren Kritiker nicht einig: welche von den Inhaberinnen der Equipagen die Schwester ist? „Aber das ist ja unmöglich!“ ruft der Leser, der das Bild nicht gesehen, sondern bloß seine Zeitung darüber gelesen hat. Unmöglich? aber doch wahr. Natürlich ist es die zweite, die ihren Einspänner selbst lenkt. Auf sie deutet ja über die erste Equipage hinweg zweifellos der ausgestreckte Arm der Arbeiterin, und die erdfahle Bläſſe ihres Gesichtes; die erzwungene Gleichgültigkeit, zeigt ja deutlich ihr Schuldbewußtsein. Bewahre, antwortet ein Anderer. Die Bläſſe wird wohl von der unsoliden Lebensweise kommen, die Gleichgültigkeit ist ganz natürlich, weil die Sache die junge Dame gar nichts angeht; die Arbeiterin deutet überhaupt auf gar nichts, sondern streckt ihren Arm mit einer Handbewegung, die in der Gebärdensprache des Pariser Volkes die höchste Beschimpfung bezeichnet, in den ersten Wagen hinein, gegen dessen Insassin; denn diese ist die Schwester, und zwar unzweifelhaft, denn sie hat dasselbe röthlichblonde Haar, wie die Arbeiterin!

Ist es doch kürzlich einem unserer geschmackvollsten Schriftsteller, einem eben so feinen als scharfen Kritiker unserer Litteratur, begegnet, daß er, bei einer gelegentlichen Vergleichung, die Sixtinische Madonna „empörschweben“ ließ. Es ist eben eine eigene Sache um den Ausdruck, den sichtbaren wie den hörbaren. Die erste Altarie in Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium „Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben, den Schönsten, den Liebsten, bald bei dir zu sehn“ ist bekanntlich ursprünglich eine Arie des Hercules, welcher die Wollust verachtet, und an Stelle der Worte „den Schönsten, den Liebsten“ hieß es da: „ich mag nicht, ich will nicht.“ Und wenn aus dem Wagnerschen Orchester der Liebesjubel in recht hellen Flammen emporschlägt, da muß Einer, der das Textbuch nicht kennt — zum Mitlesen ist es ja zu finster — gut auf das Leitmotiv achten, damit er nicht etwa auf den Einfall komme, der jüngste Tag — ich wollte sagen der Weltbrand, breche herein.

Natürlich gilt das Gesagte nicht bloß von den frei erfundenen Bildern. Auch das der Geschichte oder der Dichtung entnommene Bild offenbart nicht nur dem Beschauer, der den Stoff nicht kennt, kein Jota mehr von demselben, als das frei erfundene; sondern auch demjenigen, welchem der Stoff bekannt ist, erzählt das Bild nicht den Hergang, sondern ruft ihm denselben nur durch den Moment, den es vorstellt, ins Gedächtniß.

Dies dürfte genügen zum Beweise, daß die Darstellung der Handlung, da die Befähigung der Malerei dafür nur eine sehr unvollkommene ist, nicht der eigentliche Zweck des Künstlers sein kann — oder soll —, sondern daß ihm dieselbe nur das Mittel ist zur Darstellung des Ausdrucks. Dazu aber reicht die Fähigkeit der Malerei, Handlungen darzustellen, vollständig aus. Mag auf dem Brozikschen Bilde „Gesandte des Königs Ladislaus von Ungarn bei Karl VII von Frankreich" (in der Nationalgallerie) der Zweck oder der Erfolg der Gesandtschaft nicht völlig klar werden, so thut dies der Wirkung des Bildes keinen Eintrag; denn diese beruht auf dem Contrast der lieblichen Mädchengestalt einerseits mit der verfallenen Figur des Königs, andrerseits mit den grotesken Typen der Gesandten.

Was verschlägt es Karl Beckers Scenen aus dem Leben der venetianischen Gesellschaft, wie weit der Beschauer im Stande ist, die angedeuteten Motive weiterzuspinnen? Wenn nur die Situation verständlich genug ist, um den Ausdruck zu motiviren. Gerade das, was ein Fehler sein würde, wenn des Malers Absicht auf die Geschichtserzählung ginge, gerade das vermag den Werth des auf die Darstellung des Momentes gerichteten Bildes zu erhöhen, indem es demselben eben jenen „novellistischen Reiz" hinzufügt. So wie die Dichtung nicht immer mit der vollen Deutlichkeit eines mathematischen Beweises sich uns enthüllt, sondern zuweilen, Hamlet zum Beispiel, einen Rest des Unbestimmten, Vieldeutigen übrig läßt: so giebt es auch Bilder, welche an Reiz verlieren würden, wenn ihr Inhalt uns völlig klar würde. Und das ist es auch, was Lessing meint, wenn er fordert, daß der gewählte Moment der Einbildungskraft freies Spiel lasse, und hinzufügt: „Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben."

XXI.

Die Kunst im Dienste des Stoffes.

Wenn wir also zu dem Resultate gekommen sind, daß der Künstler den Stoff als Substrat des Ausdrucks, der Handwerker den Ausdruck als Mittel zur Darstellung des Stoffes behandle, so müssen wir doch nun eine Einschränkung machen. Auch dem größten Künstler werden zuweilen unkünstlerische Aufgaben gestellt, denen er sich nicht entziehen kann. Freilich Panoramen zu malen, mit dem Decorateur zu wetteifern, das Publicum in Zweifel zu setzen, wer mehr zu bewundern sei: der, welcher die Tornister und zerbrochenen Lafetten so gruppirt und beleuchtet habe, daß man sie für gemalte, oder der, welcher sie so gemalt habe, daß man sie für wirkliche halten müsse: — das hat keiner nöthig, sondern wer es thut, thut es freiwillig, entweder weil's Geld bringt, oder um der „üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten“ willen. Aber Pflichten mannigfacher Art können den Künstler nöthigen, Dinge zu malen, welche sich nicht völlig in den Dienst seiner Kunst stellen lassen, und nicht immer ist es ihm dann möglich, wie Menzel bei den Zeichnungen zum Rosenfest, dasjenige, um was die Kunst auf den Bildern selbst zu kurz kommt, ihr in der Umrahmung zehnfach zu ersetzen. Und in solchem Falle, also etwa bei dem Menzelschen Krönungsbilde, wo das gegebene Local auch der künstlerischen Anordnung die äußersten Schwierigkeiten entgegenstellte, wer wollte es da dem Meister verdenken, wenn er sich sagt: kann ich hier nicht als Künstler schaffen, so will ich mein Können in den Dienst der Geschichte stellen; ist's kein malerischer Moment, den ich darstelle, so soll's doch ein historischer sein. Und die nämliche Reflexion kann ihn auch einmal veranlassen, auch ohne besondere Nöthigung einen Theil seiner Studien zu Nutz und Frommen der Wissenschaft zu verwerthen; und wer wollte ihm das verwehren, sich nicht vielmehr freuen, daß auch da noch immer wieder der große Maler durchbricht. Aber er ist doch, wenn er „Die Armee Friedrichs des Großen“ zeichnet, weniger Künstler, als Historiker.

Und wer wollte es den vielen jungen Künstlern verdenken, wenn sie die Subsistenz, welche ihnen ihre Kunst nicht gewährt, ihrer tech-

nischen Fertigkeit verdanken wollen, als Reporter mit Stift und Kreide den großen illustrirten Zeitungen alles Neue berichten, was in der Welt geschieht, oder gemeinnützige Zeitschriften und Unterrichtsmittel illustriren. Wer wollte es ihnen verdenken, wenn sie dabei nicht immer ihres Künstlerberufs eingedenk bleiben, und nicht vielmehr dankbar anerkennen, in wie hohem Grade sie es dennoch thun, welch eine Masse von künstlerisch Werthvollem sich in dieser Art von Illustrationen findet. Mir liegen gerade vier Blätter aus einem Wiener Verlage (Hölzel) vor, Wandtafeln für den ersten Anschauungsunterricht, die vier Jahreszeiten darstellend: das sind Compositionen, wie sie, wenn etwa eine fürstliche Familie Lust bekäme, ihre Wohnräume mit Fresken zu schmücken, für die Kinderstube nicht passender und schöner gedacht werden könnten.

Aus dem Gesagten ergiebt sich endlich unser Urtheil über diejenigen Maler, welche einer bestimmten Tendenz huldigen. Sociale, politische, moralische Motive für seine Kunst zu verwerthen, ist das unbestrittene Recht des Künstlers. Seine Kunst in den Dienst derartiger Tendenzen stellen, heißt sich aus dem Künstler in einen Moralisten, einen Politiker oder dergleichen verwandeln. Das hat ohne allen Zweifel Hogarth gethan, von dem es schwer zu begreifen ist, daß die Kunstkritik ihm einen so hohen Rang anweist; denn er hat eigentlich mit der Kunst recht wenig gemein. Er besitzt allerdings in hohem Grade die Fähigkeit charakteristischer Darstellung von — vorzugsweise abstoßenden — Situationen und Figuren; aber es ist ihm dabei fast stets nur um die Tendenz zu thun: das geht so weit, daß er selbst da, wo die Darstellung verführerischer Schönheit mit seinem Gesammtzweck wohl vereinbar wäre, ja nahe läge, wie z. B. auf dem dritten Blatte der „Heirath nach der Mode", lieber ein Scheusal statt eines schönen Mädchens malt, um nur seine moralisch-satyrische Tendenz nicht einen Augenblick in Zweifel zu setzen. Ein großer Moralprediger mag er sein; ein großer Maler ist er sicher nicht. Und wenn die Kunstgeschichte Alfred Rethel diesen Namen wahren will, so wird sie aus der Reihe seiner Werke eine der schwersten Verirrungen streichen müssen, zu denen je ein Künstler sein Talent und seinen Pinsel mißbraucht hat, die Blätter mit dem Titel: „Auch ein Todtentanz", Blätter, auf denen er, mit völligem Mangel an Verständniß und nur durch den Anblick einiger wüsten Pöbelscenen

bestimmt, über die großen politischen Ziele der Zeit, über das Streben der edelsten Geister in frivolster Weise zu Gericht saß.

XXII.

Beschränkung des Gebietes durch die Rücksicht auf die Wirkung.

Die Einschränkung, welche durch unsere bisherige Auseinandersetzung das Gebiet des Darstellbaren erfahren, bezieht sich mehr auf das Wie? der Darstellung, als auf den Umfang des Gebietes selbst. Dies ist noch immer „das gesammte Gebiet der Formschönheit und des Ausdrucks", für das sich nun aber sofort neue Fragen aus dem Bisherigen ergeben. Die nächste freilich, die nach dem Verhältniß des körperlichen Ausdrucks zu dem seelischen Pathos, ist leicht beantwortet. Denn aus dem oben (XIX, XX) Gesagten erhellt, daß das seelische Pathos dem Ausdruck insofern untergeordnet ist, als es nur so weit Gegenstand der bildenden Kunst sein kann, wie es durch den Ausdruck darstellbar ist; und andrerseits ordnet der Maler, indem er jenes darstellen will, demselben den Ausdruck unter. Aber es könnte scheinen, als ob wir hiermit die von uns als berechtigt anerkannte Lessingsche Forderung, daß der transitorische Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse, wieder aufhöben. Das wäre jedoch nur richtig, wenn sich herausstellte, daß die Darstellung des seelischen Pathos der bildenden Kunst unbegrenzt zusteht. Ob dies der Fall ist, wird sich durch eine kurze Betrachtung entscheiden lassen.

Wir haben bisher lediglich aus der Fähigkeit der Kunst, vermittelst körperlichen Ausdrucks seelisches Pathos darzustellen, auf ihre Berechtigung dazu geschlossen und haben uns im Uebrigen mit der Thatsache begnügt, daß diese Berechtigung auch noch von keiner Seite angefochten worden. Nun könnten wir allerdings sagen: in dieser Schlußfolge liegt schon die Begrenzung. Denn wenn die Kunst, indem sie körperliche Schönheit darstellt, zugleich fähig ist, menschliche Leidenschaften darzustellen, so liegt darin, daß dies nur so weit der Fall sein kann, als die Darstellung innerhalb der Schranken der körperlichen Schönheit bleibt. Aber damit kämen wir nicht weiter,

mindestens nicht zu einer festen Grenzbestimmung. Das ist aber auf anderem Wege möglich. Indem die Kunst ihr Gebiet in der in Rede stehenden Weise erweitert, hat sie offenbar die Absicht, zu der Wirkung, welche die Betrachtung der körperlichen Schönheit ausübt, eine andere zu gesellen, welche wir im Gegensatze zu jener, der malerischen, am Besten als die poetische werden bezeichnen können, da sie auf demjenigen beruht, dem die Poesie ihre Wirkung verdankt, auf der Darstellung der menschlichen Leidenschaften. Folglich werden auch die Bedingungen dieser Wirkung für das Gemälde dieselben sein, wie für die Dichtung. Nun wissen wir, daß die Wirkung der Poesie, der epischen sowohl, wie der dramatischen, so weit sie es mit höheren Graden von Leidenschaften zu thun hat, auf dem beruht, was Aristoteles als Katharsis bezeichnete. Trauerspiel und Schauspiel (in geringerem Maße das Lustspiel), Epos und Roman versetzen, indem sie in dem Zuschauer oder Leser Furcht und Mitleid für den Helden erregen, jene in einen Zustand erhöhter Aufregung, welcher durch die Lösung der Dichtung in ein Gefühl des wiederhergestellten Gleichgewichts, der Befreiung und Genesung der Seele umgewandelt wird. Diese Wirkung nun knüpft Aristoteles für das Drama an die, ganz ebenso für alle übrigen Dichtungsarten geltende, Bedingung, daß der Held kein ganz unschuldiger Mensch sein dürfe; denn das Leiden eines solchen sei gräßlich (μιαρόν); bei dessen Anblick werde Furcht und Mitleid übertäubt durch das Gefühl der Empörung. Nun haben wir uns längst mit Lessing geeinigt, daß die Berechtigung einer Kunst, etwas darzustellen, in ihrer Befähigung liege, es besser als jede andere darzustellen; der Punct aber, welcher der Malerei das Recht giebt, menschliches Leiden darzustellen, ist offenbar der, daß sie es besser als selbst die dramatische Kunst (diese nur augenblicklich, die Malerei aber dauernd) uns sichtbar vor die Augen stellen kann. Daraus folgt aber mit Nothwendigkeit, — da dasjenige, was in der Poesie empörend wirkt, es in der Malerei vermöge der Dauer in erhöhtem Grade thun muß, — daß die Malerei noch weniger als die Poesie das Empörende zum Gegenstande der Darstellung machen darf.

Diesem Satze scheint freilich die gesammte Geschichte der christlichen Kunst zu widersprechen. Denn der Inhalt der letzteren ist ja zum großen Theil das Leiden des völlig Unschuldigen, und zwar ein

Leiden drastischster Art. Die Passion Christi und die Leiden der Märtyrer bilden den Stoff für unzählige Gemälde, die somit alle aus dem Gebiete der Kunst auszuschließeu wären. Es würde leicht sein, darunter hunderte aufzuzählen, die bisher für die edelsten Perlen der Malerei gegolten haben.

Aber auch dieser Widerspruch ist eben nur scheinbar. Von jenen Gemälden haben wir einen Theil schon wiederholt aus dem Kreise der Kunst ausgeschlossen, als Darstellungen, welche gar nicht dazu bestimmt sind, eine künstlerische Wirkung auszuüben; von den übrigen aber fällt die Mehrzahl gar nicht unter den Begriff des Empörenden. Denn dieser setzt sich zusammen aus den Momenten der völligen Schuldlosigkeit des Leidenden, und zwar nicht nur im Allgemeinen, sondern namentlich an dem Geschick, welches ihn trifft, und der Wehrlosigkeit desselben, diesem Leiden gegenüber. Beide Momente treffen an sich nicht zu, weder auf Christus noch auf die Märtyrer, und zwar sowohl im Sinne der alten Kirche, als auch unserer modernen Auffassung. Denn sie alle nehmen ihr Leiden bewußt und freiwillig auf sich, sind also, wenngleich moralisch, doch nicht ihrem Geschick gegenüber unschuldig; und im Sinne der Kirche gehen sie gar nicht wehrlos unter, sondern indem sie unterliegen im Kampfe gegen die Mächte der Welt, erringen sie den Sieg über dieselbe. Wir werden daher auch in den Bildern, welche dieses Leiden darstellen, nichts Empörendes finden können; sondern nur da, wo die Darstellung weder von dem Kampfe noch von dem Siege etwas errathen läßt, wo sie nichts zeigt, als ein wehrloses Schlachtopfer einem brutalen Henker gegenüber, da tritt der Fall ein, welchen wir als außerhalb der Schranken der Kunst liegend bezeichnen müssen. Allerdings trifft dies eine ganze Reihe von Bildern. Zunächst solche, bei welchen das Empörende schon im Stoffe liegt, z. B. Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes. Freilich sind auch hier noch große Unterschiede möglich. Daß eine Darstellung, wie die Rubenssche, in welcher das Gräßliche der Schlächterei dadurch um nichts gemildert wird, daß ihm ein anderes Gräßliches gegenübergestellt wird in dem rasenden Widerstande der in Megären verwandelten Mütter, — daß eine solche Darstellung nicht anders kann, als Abscheu und Entsetzen erregen, bezweifelt wohl Niemand. Aber auch, wo der Künstler sich bemüht, den Augenblick so zu wählen, daß uns der Mord nicht

unmittelbar vor Augen geführt wird, und durch die Schönheit der Gestalten, den rührenden Ausdruck, in uns ein Überwiegen von Furcht und Mitleid zu erwecken: da gelingt ihm dies doch nur auf wenige Augenblicke, doch nur so lange, bis wir uns überlegt haben, daß ja doch das Bemühen der Mütter eitel ist, daß wir ja wissen, wie keines der Kinder dem Morde entgeht, — und mit erhöhtem Grauen wenden wir uns ab von dem Entsetzlichen, das uns erbarmungslos anblickt aus den wunderschön bewegten Gestalten des, Rafael zugeschriebenen (von Marcanton gestochenen) Teppichcartons. Ja je keuscher, möchte ich sagen, der Stoff behandelt wird, desto mehr tritt dies hervor: Bei Leon Cogniet ist der Hauptvorgang ganz in den Hintergrund gerückt; aber der Ausdruck der Seelenangst des in dem Winkel der Ruine zusammengekauerten, ihrem Kinde den Mund zuhaltenden jungen Weibes wirkt auf uns, die wir wissen, daß sie gefunden werden wird, herzzerreißender, als das leidenschaftliche Ringen auf dem rafaelesken Bilde. Ebenso an sich empörend, weil hier von Kampf und Sieg keine Rede sein kann, ist Dürers Marter der Zehntausend, „eine Massenhinrichtung mit den grausamsten Todesarten und scheußlichen Einzelheiten" (Thausing, Dürer, 1. A. S. 289).

Bei den meisten derartigen Bildern liegt das Gräßliche aber nicht so wohl im Stoff, als in der Darstellung. Die Geschichte der Judith hat gewiß nichts Empörendes, wenn gleich für zarteres Empfinden der Stoff abstoßend wirkt; aber sie wird empörend, wenn wir Judith, von Amoretten umschwebt, in kaltblütigster Weise den Kopf des schlafenden Holofernes absägen sehen, wie es auf dem Rubensschen Bilde (in Braunschweig) der Fall ist. Aus demselben Grunde müssen die Darstellungen aus der Passionsgeschichte, und zwar namentlich Geißelung, Dornenkrönung, Ecce homo, Kreuztragung, empörend wirken, sobald auf ihnen Christus lediglich als der „Schmerzensmann" erscheint, wie dies besonders auf den Bildern der mitteldeutschen und Baseler Schulen im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts der Fall ist. Das Höchste darin leistet wohl ein Ecce homo des älteren Holbein, in Donaueschingen (mitgetheilt in Seemanns Bilderbogen, Nr. 352); aber auch bei Dürer finden sich Blätter dieser Art, freilich nicht in den beiden Holzschnittpassionen — wenn schon das Titelblatt der großen Passion nahe an die Grenze streift —, wohl aber auf zwei Kupferstichen (B. 3 und 9).

Freilich muß man bei derartigen Bildern immer bedenken, daß unser Empfinden ein wesentlich anderes ist, als das der Zeitgenossen, für welche selbst die krassesten dieser Darstellungen nichts Empörendes hatten, einmal weil die Kirche sie gewöhnt hatte, Geißelungen nicht als etwas Empörendes zu betrachten, sondern als eine Buße, ein Mittel im Kampf gegen die Sünde, und sie nun in Christus den Kämpfer erblickten, der durch diese Buße für sie den Himmel erwarb, zweitens, weil sie solche Bilder selten einzeln, sondern in der Regel im Zusammenhange mit andern sahen, die ihnen denselben Christus als Sieger zeigten, und drittens, weil, auch wo dies nicht der Fall war, ihnen der Maler gar nicht so sehr bloß den gemarterten Menschen zeigen konnte, daß sie nicht doch in demselben den Gott gesehen hätten. Und darin liegt auch die Rechtfertigung für die Maler, welche allerdings wohl mehr auf die erbauliche, als auf die ästhetische Wirkung hingearbeitet haben.

Ohne jede Entschuldigung sind dagegen die Maler der Gegenwart, welche in der Darstellung des Gräßlichen entweder lediglich ihre Meisterschaft zeigen wollen, oder, und das ist das Häufigere, an die niedrigsten Eigenschaften des Menschen, an die in ihm vorhandene Bestie sich wenden und ihm die Wollust zu erregen suchen, welche der Anblick einer blutigen Schlächterei zu gewähren vermag. Es gilt dies vornehmlich von französischen Malern, wie denn Frankreich von jeher der geeignete Boden für derartige Scheußlichkeiten, in der Kunst wie im Leben, war, und jener König, dessen Lieblingsbeschäftigung in seiner Jugend gewesen sein soll, Schweine zu schlachten und in ihren Eingeweiden zu wühlen, durchaus keine vereinzelte Erscheinung ist. Nach der Bartholomäusnacht gingen die Damen des Hofes lachend und scherzend in den von Blut und Leichen erfüllten Straßen von Paris spazieren und machten Witze über die verstümmelten Leichname der Herren, mit denen sie bis zum Tage vorher gescherzt, getanzt, geliebelt hatten. Und wenn der sentimentalen Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts die Aussicht eröffnet wurde, einen Königsmörder mit Zangen zerreißen zu sehen, da war für ein Fenster am Grèveplatze kein Preis zu hoch. Daß auch das heutige Paris eine Gesellschaft (daß es nicht die pariser Gesellschaft ist, habe ich oben gesagt) enthält, welche dergleichen wenigstens im Bilde sehen mag, daß Damen, welche mit Vergnügen in dem Kothe von Potbouille baden, auch an

Rochegrosses Gemälden Gefallen finden —, und daß diese Damen nicht bloß in Paris zu finden sind, daß auch ein Theil der deutschen sogenannten Gesellschaft es nicht nur jenen gleich thut, sondern das viel größere Kunststück zu Stande bringt, zugleich auch noch für Richard Wagner zu schwärmen und den Chor der Antivivisectionisten zu verstärken: — wen könnte das wundern. Und eben so wenig verwunderlich ist es, wenn ein Theil der Tagespresse aus der Speculationsreise, auf welche ein Kunsthändler Rochegrosses »la Jacquerie« geschickt hat, einen Triumphzug zu machen sucht. Daraus folgt aber für die künstlerische Berechtigung derartiger Bilder eben so wenig, wie aus dem Vorhandensein von Verbrechern auf ihre Berechtigung, in der bürgerlichen Gesellschaft zu existiren, geschlossen werden darf.

Uebrigens ist das Erscheinen solcher Bilder keineswegs auf Frankreich beschränkt. Wie hier Rochegrosse durch Gérôme — dessen Darstellungen aus der römischen Kaiserzeit aber, bei allem Schrecklichen ihres Inhalts, sich doch dadurch als Kunstwerke kennzeichnen, daß sie das Gräßliche eben nicht zur Erscheinung bringen, sondern nur ahnen lassen —, so ist durch Piloty — der ja selbst auch von der französischen Historienmalerei vielfach angeregt ist —, daneben aber wohl auch durch Gérôme selbst, Siemiradzki beeinflußt, dessen „Fackeln des Nero" unzweifelhaft zu verurtheilen sind.[1]) Wenn man zu seiner Entschuldigung, oder gar zu seinem Lobe, hervorgehoben hat, er habe dadurch, daß er die lebenden Fackeln ganz auf eine Seite, in die Höhe und größtentheils in den Hintergrund gerückt, das Gräßliche gemindert: so dürfte ihm dies vielmehr zum Tadel gereichen, indem, so weit die Behauptung berechtigt ist, sie nur beweisen würde, daß er das, was den Hauptgegenstand seines Gemäldes bilden soll, als etwas Nebensächliches behandelt habe.

Wir müssen bekennen, daß Gabriel Max, trotz des bedenklichen pathologischen Zuges, der durch seine Schöpfungen geht, trotz jener Neigung, dem Bündniß Ausdruck zu geben, welches Wollust und

---

[1]) Das steht durchaus nicht im Widerspruch mit dem, was ich über S.'s. Streben nach Darstellung des Schönen gesagt habe. Aber freilich ist Siemiradzki von den Pfaden der „Sensation" zu denen ächter Kunst zurückgekehrt und schreitet auf diesen mächtig vor — von den Fackeln zum „Schwertertanz", von diesem zu „Christus bei Martha und Maria" (Jubiläumsausstellung), immer eigenartiger und bedeutender sich entwickelnd.

Grausamkeit mit religiöser Schwärmerei nicht selten eingegangen sind, dennoch sich immer diesseits der Grenze des Erlaubten gehalten hat, einmal indem er, ganz so, wie ich es oben von Märtyrerbildern überhaupt angedeutet, uns in dem Opfer zugleich den Sieger vorführt, dann aber, indem er es durchaus vermeidet, das Aeußerste zu zeigen, vielmehr es vortrefflich versteht, jenen Punct zu treffen, in welchem „der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt"; wir werden sonach seine Bilder nicht ohne Weiteres als verwerflich bezeichnen dürfen. Denn das Empörende liegt vielfach gerade in dem „Zeigen des Aeußersten", in der Darstellung der „höchsten Staffel des Affects." So ist „Hagar und Ismael" an sich durchaus kein empörender Stoff; aber er kann es werden, wenn — wie es auf dem Bilde von Liska (Münchener internationale Kunstausstellung 1883) geschieht, Ismael im Sterben liegt, Hagar verzweifelt, und keine Spur einer Aussicht auf Rettung ringsum sichtbar ist, wohl aber, wie die Kritik — und ein Kritiker von Ruf — hervorhebt, der Maler seinem Thema „neue Reize abzugewinnen wußte, indem er die von der untergehenden Sonne beleuchtete Wüstenlandschaft als kräftigen Factor zur Verstärkung der trostlosen Gemüthsstimmung der Verstoßenen und Verschmachtenden einführte." Was das besagen will, lehrt ein Blick auf Géricaults Schiffbruch der Medusa: winzig klein, kaum sichtbar ist das Segel, welches am äußersten Horizont auftaucht; aber es genügt, um uns die Möglichkeit einer Rettung zu zeigen, und damit verliert das Bild den Charakter des Gräßlichen.

Im höchsten Grade aber trägt diesen einer der jüngsten Sprößlinge der münchner Schule, dem gegenüber ich nicht unterlassen kann, ein unbedingtes Verdammungsurtheil auszusprechen. Wendel Hippler, ein Führer im Bauernkriege, „der sich durch relative Mäßigung und eine klare politische Anschauung hervorgethan" zwingt die Gräfin Westerburg, die Empörer beim Gelage zu bedienen. Dies ist der Inhalt eines Gemäldes von Ludwig Herterich, welches sich, was das Gräßliche der Darstellung betrifft, allerdings von Rochegrosses Jacquerie vortheilhaft dadurch unterscheidet, daß der Kopf des Grafen Westerburg nicht vorgezeigt wird. Sonst aber ist es so empörend wie möglich. Eine Anzahl Bauern von wahrhaft scheußlicher Rohheit drängt sich um die schöne Gestalt der Gräfin, die mit Zügen, in denen die Todesangst mit dem Bestreben kämpft, durch freundliches Lächeln

die Wütheriche milde zu stimmen, ihnen Speise aufträgt. Dem natürlich virtuos gemalten, aber eben um des Talentes des Malers willen um so verwerflicheren Bilde kann es auch in keiner Weise zur Rechtfertigung dienen, daß uns die beigegebene Erklärung versichert die Gräfin habe sich durch Hochmuth verhaßt gemacht, und daß wir wohl aus der „relativen Mäßigung" des Führers schließen sollen es sei ihr weiter nichts geschehen; denn von Beidem können wir den Bilde durchaus nichts ansehen, dies zeigt uns vielmehr nur ein unglückliches Schlachtopfer, mit dem die Bestien, in deren Hand es gefallen, zunächst noch rohe Scherze treiben, — so lange, bis sie eben des Katze- und Mausspiels müde sind. — Und doch ist das Empörendste an diesem Bilde nicht das Bild, sondern der Artikel, von welchem es in dem illustrirten Journal, welches den Holzschnitt brachte — ich will es ungenannt lassen —, begleitet wurde. Nicht scharf genug kann die ästhetische Stumpfsinnigkeit gegeißelt werden, welche einem solchen Gegenstande gegenüber in einen Lobeshymnus ausbricht über die „meisterhafte Charakteristik der handelnden Personen," die „lebenskräftige Darstellung der Situation," die Figuren, die „wie mit elementarer Gewalt den Beschauer erfassen," „all die feinen Züge, die der Künstler zu harmonischer, lebensvoller Gesammtwirkung zu gesellen verstand," der „herrlichen Farbenwirkung" gar nicht zu gedenken. Der Künstler, welchen die Sucht sich auszuzeichnen, Sensation zu machen, zu solchen Verirrungen treibt, vor denen er freilich durch sein ästhetisches Gewissen geschützt sein sollte: wie viel weniger würde er denselben verfallen, wie viel leichter davon zurückkehren,[1]) wenn die Tageskritik nicht ihn ermunterte.

Es giebt aber noch eine andere Art des Empörenden, welche freilich nichts mit den Gesetzen der *poetischen* Wirkung zu thun hat: das ist die Darstellung von Situationen, in welchen der Mensch *als das Opfer seiner eigenen thierischen Leidenschaften* erscheint, also des *Bestialischen*. Freilich ist es hierbei überaus schwer eine Grenze festzustellen: die wüstesten Prügelscenen, die ekelhaftesten Darstellungen Betrunkener, die nach unserem Gefühl den Menschen unter das Vieh herabwürdigen, erschienen, wie ich schon

[1]) Zurückgekehrt ist Herterich allerdings schon, das zeigt sein Bild auf der Jubiläumsausstellung „Mein Lieb gewonnen" (Nr. 476, Saal 3. I).

mehrfach bemerkt habe, dem gröberen Empfinden der Niederländer des sechzehnten Jahrhunderts als lustige, keineswegs anstößige Bilder. Ja auch in unserer Zeit finden Kunstrichter, deren Geschmack und ästhetisches Urtheil Niemand in Zweifel ziehen wird, „urwüchsige Komik" und „köstlichen Humor" in Bildern wie Adrian Brouwers „Streit beim Würfelspiel" (Berlin, Suermondtsche Samml.) und P. Brueghel d. Ä.'n. „betrunkene Weiber" (s. Denkmäler d. Kunst, 89, 7), in welchen es mir wenigstens unmöglich ist, etwas anderes zu sehen, als äußerste, jedes Reizes baare Rohheit.

Lessing spricht nicht direct von diesen Arten des Empörenden; es ist aber selbstverständlich, daß sie zu dem gehören, was er als „bloßen, der Schönheit nicht untergeordneten, transitorischen Ausdruck" aus dem Gebiete der bildenden Kunst ausgeschlossen wissen will. Dagegen nennt er (XXV) eine dritte Art des Verwerflichen: das Ekelhafte. Und hierin stimmen ihm sämmtliche Aesthetiker der neueren Zeit bei, so daß ich mich näheren Eingehens enthalten darf.

Wenn nun aber das Ekelhafte, das Empörende im aristotelischen Sinne, und, (wie man mir hoffentlich im Princip zugeben wird, vorbehaltlich abweichender Meinungen im einzelnen Fall) auch das Bestialische aus dem Gebiete des an sich zur malerischen Darstellung geeigneten Ausdrucks unbedingt auszuschließen ist, so entsteht doch die Frage, wie weit diese Dinge als Theile zusammengesetzter Handlung verwendet werden können, oder, wie Lessing (a. a. O.) sich ausdrückt, als Ingrediens, zur Verstärkung des Lächerlichen oder Schrecklichen. Er selbst giebt keine Entscheidung; auf die Frage, ob die Malerei in solcher Weise das Ekelhafte verwenden dürfe, antwortet er: „Auf ihre Gefahr!" und macht nur darauf aufmerksam, daß in noch höherem Grade, als bei der Häßlichkeit der Formen, (s. den folgenden Abschnitt) beim Ekelhaften die Contrastwirkung eine vorübergehende, die unmittelbare Wirkung dagegen eine dauernde sei. Und die neuere Aesthetik giebt ihm darin vollständig Recht, ja geht in der Verwerfung des Ekelhaften noch über ihn hinaus. (s. die Beläge bei Blümner, Laokoon S. 290 [669] ff.).

Ich möchte die Frage nicht principiell entscheiden. Manches ist als Theil eines größeren Ganzen erträglich, was allein betrachtet unerträglich wäre; es ist sicherlich ein Unterschied zwischen dem Pordenoneschen „Begräbniß Christi" (s. oben S. 2), in dem die Personen,

welche sich die Nasen zuhalten, Träger der Haupthandlung sind, und Orcagnas (oder Lorenzettis) Triumph des Todes, in welchem derselbe Actus nur episodisch angewandt wird; wenn unser Auge von dem Empörenden zu Erfreulicherem schweifen kann, so erscheint jenes minder gräßlich. Im Ganzen freilich wird man bezweifeln dürfen ob jemals ein solches Ingrediens dem Gemälde zum Vortheil gereichen kann, ob nicht der heroische Charakter Napoleons auf dem Grosschen Bilde, das ihn unter den Pestkranken zu Jaffa zeigt vielmehr zurücktritt hinter die gräßliche Wirkung, welche die entsetzlichen Gestalten der Kranken und die Mund und Nase zuhaltenden Begleiter des Feldherrn ausüben. Und kann denn, auch für den gröbsten Geschmack, auf dem Rubensschen Bacchanal (in München) die Episode der sinnlos betrunkenen Faunin im Vordergrunde zur Verstärkung des Lächerlichen beitragen? Erhöht denn die Steinigung des Baumeisters auf Kaulbachs Thurmbau etwa die Wirkung des Ganzen? wirkt sie nicht vielmehr für sich allein, aber empörend?

Man wird also, wenn man die Entscheidung der Frage von den einzelnen Fällen abhängig machen will, jedenfalls der Lessingschen Warnung eingedenk bleiben müssen.

XXIII.

Das Häßliche.

Aber nicht bloß von der Seite des Ausdrucks, auch von der der Form muß das Gebiet des Darstellbaren begrenzt werden. Das thut Lessing (L. XXIV, S. 269, [309] ff.), indem er untersucht, welchen Gebrauch dem Maler von der Häßlichkeit der Formen zu machen vergönnt sei. „Die Malerei," sagt er, „als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken". Und indem er nachweist, daß die Häßlichkeit, gleichviel ob der Gegenstand, an welchem sie erscheint, wirklich oder nachgeahmt ist, unser Gesicht beleidigt unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung widersteht und

Abscheu erweckt, daß die Empfindung, die sie erregt, also nicht zu denjenigen unangenehmen Empfindungen gehört, welche durch die Nachahmung in angenehme verwandelt werden: so schließt er daraus, daß die Häßlichkeit der Formen „an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann." Und auch hierin ist ihm von keiner Seite, welche für uns in Betracht kommen könnte, ernstlich widersprochen worden.

Dagegen gehen die Meinungen auseinander über die Frage, wie weit die Malerei sich des Häßlichen bedienen dürfe als Ingrediens zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen. Daß das Häßliche hierzu geeignet ist, daß „unschädliche Häßlichkeit", wie in der Poesie, so auch in der Malerei, lächerlich werden, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde, Schrecken erregen kann, erklärt Lessing (ebend.) für unläugbar, wie es denn in der That sich nicht läugnen läßt; nur macht er darauf aufmerksam, daß bei dauernder Betrachtung die Empfindung des Lächerlichen oder Schrecklichen sich abschwächt, die Empfindung des Häßlichen aber unvermindert bleibt. Auch dies scheint mir unzweifelhaft, und eben daraus wird sich die Frage am Leichtesten beantworten lassen. Denn wenn die beabsichtigte Wirkung des Häßlichen bei dauernder Betrachtung aufhört, so folgt daraus, daß das Häßliche, wenn es lächerlich oder schrecklich wirken soll, auf dem Bilde nur so angebracht werden darf, daß der Beschauer es nicht mit Nothwendigkeit im Auge behalten muß. Daraus erhellt, daß das Häßliche für plastische Einzelfiguren nicht anwendbar, und daß sein Gebrauch in der Plastik überhaupt nur beschränkt sein kann, „da diese der mildernden Farbe entbehrt[1], da sie auch weniger als die Malerei die geistigen Tiefen des Ausdrucks wiedergeben kann und zudem auf Sparsamkeit hinsichtlich der Figurenzahl beschränkt ist, so daß sie weniger leicht mit dem Häßlichen durch den Gegensatz eines nahen Schönen versöhnen kann." (Blümner, Laokoon S. 277 [665]). Möglich ist ihr dies freilich, und sie hat auch von dieser Möglichkeit jederzeit Gebrauch gemacht; ich erinnere dafür nur an die niedliche Terracottagruppe aus Myrrhina:

[1]) Sehr richtig, namentlich im Hinblick auf die neuesten Versuche, der Sculptur die Wohlthat der Farbe zu gewähren: mildernd wirkt diese an den Proben, welche wir gesehen haben, wahrhaftig nicht.

„Pan und Nymphe," so wie an R. Begas' „Pan, der die Psyche tröstet." In der Malerei dagegen wird zwar auch für Einzelfiguren, soweit dieselben nicht durch ihre Umgebung ihrem Charakter oder der Situation nach bestimmt sind, die Häßlichkeit der Formen nicht zulässig sein, und zwar schon darum nicht, weil es ihr an sich gar nicht anzusehen ist, ob sie unschädliche, also komisch, oder schädliche, also schrecklich wirkende Häßlichkeit ist; wollte aber der Maler eins oder das andere durch den Ausdruck kenntlich machen, so trifft darauf erst recht der Lessingsche Satz zu, von dem wir ausgegangen sind, und dessen Gültigkeit wir freilich erst später, bei Gelegenheit der Lehre vom transitorischen Moment, (s. u. XXXIX) werden feststellen können. Im Übrigen aber vermag die Malerei theils durch Farbe und Beleuchtung die Häßlichkeit zu mildern (ich erinnere an Lessings Bemerkung über Rembrandt [oben S. 98]), theils giebt sie durch die Scenerie, in welche sie ihre Figuren stellt, und namentlich durch die Verbindung der häßlichen Gestalt mit anderen schöneren, dem Auge Gelegenheit, sich dem dauernden Eindruck des Häßlichen zu entziehen und dies bloß so lange und so oft wirken zu lassen, als es zur Erzielung der beabsichtigten komischen oder schrecklichen Wirkung nöthig ist. Bestimmtere Regeln dürften sich schwerlich geben lassen; nur das ergiebt sich mit Sicherheit, daß das Häßliche um so eher erträglich ist, je weniger es in den Mittelpunct des Bildes tritt; freilich kann auch die Wirkung nur eine in demselben Maße geringere sein.

Blümner, der (a. a. O. S. 275 [663] ff.) diese Fragen ausführlich und mit besonderer Berücksichtigung der neueren Aesthetiker, namentlich Rosenkranz' und Vischers, bespricht, macht mit Recht darauf aufmerksam, daß Mosler im Irrthum ist, wenn er (Krit. Kunststudien S. 140) neben dem Lächerlichen und Schrecklichen noch eine dritte Art des ästhetisch zuläßigen Häßlichen, das Charakteristische, annimmt, daß dies vielmehr theils unter das Komische, theils unter das Schreckliche fallen dürfte; er hätte noch hinzufügen können, daß ja doch das Charakteristische eben gar nicht durch die Häßlichkeit der Formen, sondern durch den zu dieser tretenden Ausdruck bewirkt wird. Den Formen nach ist Hille Bobbe eben einfach ein altes Weib mit groben Zügen; der Ausdruck dieser Züge ist es, welcher ihr den dämonischen Charakter der Hexe von Haarlem verleiht. Dagegen hebt Blümner richtig hervor, daß das Häßliche, auch

ohne komisch oder schrecklich wirken zu wollen, lediglich um durch den Contrast die Schönheit stärker hervortreten zu lassen, zulässig ist, natürlich unter den Einschränkungen, welche wir für die übrigen Fälle als nothwendig erkannt haben. Aber freilich ist zu fürchten, daß es mit solcher Contrastwirkung oft die Bewandtniß haben dürfte, wie bei der schönen Cristalline und ihren vier Mohrinnen in Hamiltons quatre Facardins: nur Diamanten von zweifelhaftem Wasser bedürfen einer Folie; die Schönheit, welche sich zu einer häßlichen Begleiterin gesellt, macht sich verdächtig.

Wir müssen also auch hierin anerkennen, daß Lessing im Wesentlichen durchaus Recht hat; nur ein einzelner Punct bedarf, wie mir scheint, einer Besprechung. In einer Anmerkung (zu Abschnitt XI, S. 131 [228] f.) verwirft Lessing ausdrücklich den, wie er sagt, bei den neueren Artisten allgemein gewordenen Gebrauch, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett darzustellen. Er bezeichnet dabei diese „moderne Idee" als „ekelhaft" und „widerlich". Wenn sich nun auch über diese beiden Epitheta streiten läßt, so wird man doch nicht läugnen können, daß sie die Empfindung Vieler aussprechen, und jedenfalls wird man die Häßlichkeit des Bildes zugeben müssen, eine Häßlichkeit, welche es zwar nach dem vorhin Gesagten sehr geeignet macht, als Ingrediens zu einer lächerlichen oder schrecklichen Wirkung beizutragen, aber desto ungeeigneter, in den Mittelpunct der Darstellung gestellt zu werden. Und darum wird es auch wenig darauf ankommen, ob wir uns Lessings principieller Ablehnung anschließen wollen oder nicht; denn die Bilder, um die es sich im Wesentlichen handelt, sind eben solche, bei denen die Figur des Todes den Mittelpunct der Handlung bildet, also von Rechts wegen in den Mittelpunct der Darstellung gestellt werden muß. Nun wird aber Niemand läugnen können, daß der Gedanke der Macht des Todes kein unkünstlerischer ist, und daß für die malerische Ausführung dieses Gedankens die Form, daß der Tod, als Person dargestellt, sein Opfer aus der Fülle des Lebens herausholt, also die Form des „Todtentanzes", wie sie Holbein zuerst künstlerisch festgestellt hat, durchaus angemessen erscheint. Die einzige Gestalt aber, in welcher innerhalb der germanisch-christlichen Welt der Tod persönlich vorgestellt wird, ist die des Gerippes. Es ist ja nicht schön, daß die beiden einzigen religiösen Typen, welche die schöpferische Phantasie der

Germanen aus eigenen Mitteln geschaffen hat, Tod und Teufel, nicht schöner ausgefallen sind; aber es ist eine unläugbare und noch dazu eine unabänderliche Thatsache. Wenn die Malerei daher nicht entweder auf die Darstellung des Todes oder auf die Gemeinverständlichkeit — und somit auf die Wirkung — dieser Darstellung verzichten will, so bleibt ihr nichts übrig, als das Gerippe mit Sense und Stundenglas oder ähnlichen Attributen zur Anschauung zu bringen. Freilich in einzelnen Fällen mag es gelingen, einen Engel an dessen Stelle zu setzen, wie das auf dem bekannten Bilde von Kaulbach, „zu Gott", der Fall ist. Aber man versuche einmal, diesen Engel, oder einen antiken Genius, in die Holbeinschen Todtentänze hineinzudenken, um sofort von der Unmöglichkeit überzeugt zu werden; man setze einen solchen Engel, einen Genius, einen Hermes Psychopompos an die Spitze des Spangenbergschen „Zug des Todes", und die unmittelbare Verständlichkeit, auf der die Wirkung wesentlich beruht, ist verloren.

Andrerseits freilich wird man nicht läugnen können, daß die Häßlichkeit des als Gerippe dargestellten Todes die Wirkung der Bilder, in denen er erscheint, ganz entschieden beeinträchtigt, und was das Schlimmste ist, dieser Häßlichkeit läßt sich gar nicht beikommen; versucht man es durch Ausdruck, so ist zehn gegen eins zu wetten, daß die Wirkung in ihr Gegentheil umschlägt, lächerlich wird, wo sie schrecklich, und gräßlich, wo sie komisch sein soll. Und am schlimmsten geräth der Versuch, die Häßlichkeit zu dämpfen durch Bekleidung mit Haut oder Fleisch.

Es ist schade; Spangenbergs Zug des Todes wäre wirklich ein schönes Bild, wenn das skurrile Küstergespenst nicht darauf wäre. Aber was folgt daraus? Doch schließlich nur dasselbe, was wir von der Häßlichkeit im Allgemeinen gesagt haben: wenn die Gestalt des Todes dem Künstler zur Erreichung seines Zweckes einmal unentbehrlich erscheint, so rücke er sie wenigstens so weit, als es eben mit der Erreichung dieses Zweckes vereinbar ist, in den Hintergrund; wie das in Hennebergs Jagd nach dem Glücke — auf dem ich freilich die Unentbehrlichkeit des Todes nicht einsehen kann — sehr wohl gelungen ist. Und dann begnüge man sich, die Figur möglichst typisch hinzustellen, sie weder individualisiren, noch mildern zu wollen: nur so wird man erreichen, daß das Publicum nur, oder doch vorzugsweise,

eben die allegorische Bedeutung der Figur des Todes sieht und sich über die Häßlichkeit der Figur hinwegsetzt.

Es giebt freilich noch einen andern Weg, diese Häßlichkeit verschwinden zu lassen: indem man nämlich die Figur des Todes in eine Umgebung von solcher Gräßlichkeit bringt, daß dagegen jene schön erscheint. Das hat Fr. Lippisch (Gurlittsche Herbstausstellung 1885) in einer großen Federzeichnung „der Tod als Flößer" in vollendeter Weise geleistet. Allerdings aber scheinen mir dergleichen Werke ins Feuer zu gehören, nicht in eine Kunstausstellung.

XXIV.

Malerische und poetische Wirkung.

Wenn wir nun, nachdem wir das Gebiet der bildenden Kunst und insbesondere das der Malerei nach Inhalt und Darstellung begränzt haben, zu der Frage zurückkehren, von welcher wir ausgegangen sind, so zeigt sich sofort, daß sich der ursprüngliche Gegensatz bedeutend abgestumpft hat. Denn indem wir den permanenten Ausdruck als wesentlichen Bestandtheil der Schönheit, den transitorischen als nur soweit, wie er sich der Schönheit unterordnet, berechtigt nachgewiesen haben, kann von einer Scheidung des gesammten Stoffes in zwei Massen, welche sich unter die Stichworte „Formschönheit" und „Ausdruck" ordneten, nicht mehr die Rede sein. Höchstens können wir zwischen ruhender und bewegter Schönheit unterscheiden; wir können die Venusbilder Tizians der Rubensschen Amazonenschlacht oder seinem Raube der Töchter des Leucippus, die Schule von Athen der Anghiarischlacht oder den badenden Soldaten, Gustav Richters „Geschwister" dem Hennebergschen wilden Jäger gegenüberstellen; aber dieser Gegensatz ist so wenig durchgreifend, daß wir vielmehr die größte Mühe haben dürften, Maler zu finden, für welche die ausschließliche Pflege der einen oder andern Richtung charakteristisch wäre. Und ebensowenig dürfte es gelingen, das Vorwiegen der einen oder andern Richtung in verschiedenen Zeitaltern nachzuweisen: was Lessing noch nicht wissen konnte, wissen wir heute mit völliger Sicherheit: daß nicht nur die antike Kunst nicht zurückhaltender in der Darstellung

leidenschaftlich bewegter Gestalten war, als die moderne, sondern daß auch die Periode des Phidias und die des Praxiteles ebensowenig sich derselben enthielten, als die Pergamener.

Dagegen hat sich uns ein ganz anderer Gegensatz kundgegeben, welcher dem, was wir oben als die beiden Richtungen auf das Schöne und auf das Charakteristische bezeichneten, wesentlich entspricht: der zwischen, wie wir es vorhin genannt haben, malerischer und poetischer Wirkung. Durchgreifend ist derselbe zwar auch nicht: wenn wir es oben dahingestellt sein ließen, ob es Kunstwerke gebe, die durch bloße Formschönheit wirken, so müssen wir jetzt dagegen sagen: eine Wirkung auf das Empfinden des Beschauers, also eine künstlerische Wirkung, ist überhaupt nur möglich, wenn sich zu der schönen Form der Ausdruck, und namentlich der Gesichtsausdruck gesellt. Ein schöner Körper, der des Ausdrucks entbehrt, kann nur auf die Sinne oder vielmehr durch diese auf die rein animalischen Triebe des Beschauers wirken, oder er läßt eben vollständig kalt. Ein Akt ist kein Kunstwerk, und wenn die Venus selbst dazu Modell gestanden hätte; erst die Seele, die sich in den Zügen ausdrückt, macht ihn dazu. Die melische Venus oder der Hermes des Praxiteles bringen die Wirkung der höchsten Schönheit hervor durch die vollendete Vereinigung von Formschönheit und Ausdruck; aber eben darum ist ihre Wirkung nicht bloß eine plastische, sondern in demselben Grade eine poetische. Wer vermöchte in dem Reiz, den das träumerische Jünglingsantlitz des Hermes ausübt, in der göttlichen Schönheit, die wir an der Melierin empfinden, die beiden Seiten auseinanderzuhalten?

Überhaupt können wir sagen, daß auf der Höhe der Kunst die beiden Wirkungen vollständig sich das Gleichgewicht halten; wie das ja auch eigentlich sich von selbst verstehen sollte; nur daß das alte von aller Kunst, überhaupt von allem Vollkommenen geltende Gesetz, daß Inhalt und Form völlig ineinander aufgehen, diesem heutigen Geschlecht etwas aus dem Bewußtsein gekommen ist. Aber in der Erfüllung dieses Gesetzes ruht das Wesen des vollendeten Kunstwerks: daß es das Interesse des Beschauers vollständig ausfüllt, keinen Wunsch, keine Empfindung des Entbehrens oder Vermissens übrig läßt. Die Arten der Schönheit können ja sehr verschieden sein; aber die melische Venus und Michelangelos Nacht, Rafaels schönste Madonnen

und Gustav Richters Königin Luise, Lionardos Abendmahl und Menzels Tafelrunde in Sanssouci — sie alle gleichen sich in dem Einen: der vollendeten Einheit von Form und Inhalt.

Da aber nur wenige Zeitalter und in jedem nur wenige Künstler und diese nur in wenigen Werken die höchste Höhe der Kunst erreichen, so werden wir allerdings im Allgemeinen, sowohl für manche Zeitalter, als innerhalb derselben für manche Künstler, ein Überwiegen der Seite des Schönen oder der des Bedeutenden zugeben müssen. Dabei werden wir jedoch Rücksicht nehmen müssen auf das, was wir über den Unterschied des permanenten und des transitorischen Ausdrucks gesagt haben, daß dieser der Ausdruck von Handlungen und Leidenschaften ist, jener der Ausdruck des Charakters oder der dauernden Beschaffenheit des Gemüths, oder, um die aristotelischen Bezeichnungen, als die schärfsten, anzuwenden, der transitorische Ausdruck der des Pathos, der permanente der des Ethos. Ohne diesen Gegensatz können wir uns zum Beispiel den Unterschied von Rafael und Michelangelo gar nicht klar machen, oder den der Perikleischen und Pergamenischen Kunst. —

Aber wenn wir nun sehen, wie die verschiedenen Richtungen einander fast niemals rein gegenüberstehen; wie derjenige Maler, dem vielleicht am meisten von Allen an der eigentlich malerischen Wirkung, an der Darstellung schöner Formen und Farben gelegen ist, wie Rubens das stärkste drastischste Pathos bis weit über die Grenzen des Erlaubten hinaus zur Darstellung bringt, und dann wieder, in dem Gastmahl des Herodes, den ergreifendsten Ausdruck innerhalb der Grenzen reinster Schönheit zu finden weiß; wie ein Anderer, der gerade beständig auf das Bedeutende, auf die poetische Wirkung hinzielt — Cornelius —, dabei doch bis zur Ängstlichkeit alles vermeidet, was die Schönheit der Gesammtcomposition, die Harmonie der Linien stören könnte; wie bei den Niederländern, die wir ja als Hauptvertreter des „Charakteristischen" anerkannt haben, doch — ganz abgesehen von Rubens und seiner Schule — zwei Richtungen, deren Ziele ich als „stilles Behagen" und — nach unsern Begriffen — „rohe Kraftäußerung" bezeichnen möchte, sich scharf genug gegenüberstehen; wie endlich in der Kunst der Gegenwart, auch nach völliger Ausscheidung des Ungehörigen, alle jene Richtungen sich kreuzen und mischen: so können wir uns der Überzeugung nicht verschließen, daß

keiner jener Gegensätze geeignet ist, das Gesammtgebiet der bildenden Kunst in zwei große Massen zu sondern. Und wir könnten versucht sein, daraus das Resultat zu ziehen, daß eine solche Sonderung überhaupt sich nicht durchführen lasse — wenn nicht doch noch ein anderer Schluß möglich wäre, nämlich der, daß die Schuld an unserer Fragestellung liege, welche, wenn auch nicht falsch, doch unvollständig gewesen.

Daß sie dies in der That war, kann ich nicht leugnen. Denn Lessing stellt ja seinem „Gesetz der Schönheit" die von den Künstlern oder Kritikern seiner Zeit behauptete höhere Rücksicht auf „Wahrheit und Ausdruck" gegenüber, wir aber haben von diesen beiden Begriffen den ersten „vorläufig" gestrichen (s. o. S. 32), und müssen ihn nun wieder aufnehmen.

XXV.

Idealismus und Realismus.

Wir haben oben gesagt (a. a. O.), daß, wenn man unter Wahrheit „gewissenhafte Wiedergabe des Gegenstandes" verstehe, dieselbe „ohne Rücksicht auf den Werth des Gegenstandes" niemals Princip der Kunst gewesen sei. Jetzt müssen wir dies dahin ergänzen, daß sie es mit dieser Rücksicht auf den Werth des Gegenstandes, also auf die Schönheit, immer gewesen ist. Wir können uns einen Künstler, der mit Absicht oder mit Bewußtsein die Dinge anders darstellen wollte, als sie ihm erscheinen, kaum vorstellen, so wenig; oder eigentlich noch weniger, als wir uns einen Dichter vorstellen können, der uns etwas vorlügt. Und wo dergleichen dennoch vorkommt, da betrachten wir es als eine traurige Verirrung, eine Verläugnung des eigensten Wesens der Kunst: ja wir suchen die Ehre des Künstlers zu retten auf Kosten seines Verstandes und seiner gesunden Sinne; unsere besten Kritiker behaupten, daß in de Neuvilles Gefecht von Le Bourget die thierischen Gesichter der preußischen Soldaten auf Rechnung der völligen Verblendung zu setzen sind, in welcher Haß und Rachedurst den Franzosen dem Deutschen gegenüber in solchem Grade befangen halten, daß sie sogar das Auge des Künstlers trüben. Und nur

Wenige können sich entschließen zu dem Ausspruch, daß vielmehr de Neuvilles Bild eine freche Lüge ist.[1]) Eben darum aber können wir dergleichen traurige Ausnahmen unbeachtet lassen und getrost behaupten,' daß jeder Künstler nach Wahrheit strebt. Aber auch auf diesem Gebiete ertönt die ewige Frage: was ist Wahrheit? Dem Einen gilt als Wahrheit die Erscheinung, dem Andern das Wesen der Dinge. Freilich greift dieser Gegensatz, der Gegensatz realer und idealer Weltanschauung, weit über die Grenzen unserer Betrachtung hinaus und kann uns daher nur soweit beschäftigen, als er auf die Kunstübung bestimmend einwirkt. Daß diese Einwirkung stattfindet, ist zweifellos. Aber es sind allerdings nicht nur zwei Weltanschauungen, um die es sich handelt. Denn der Idealismus, welcher die Wirklichkeit als das an sich Unvollkommene, der Idee nicht Entsprechende, verneint und dafür eine Welt schafft, deren Wesen eben in der völligen Abkehr von der Wirklichkeit besteht, ob jene nun in ein zeitliches Jenseits verlegt wird, wie es das Christenthum, oder in eine unbestimmte Ferne gerückt, wie es die Romantik thut: dieser Idealismus ist ein schlechthin anderer, als der naive Idealismus der Griechen oder der Renaissance, welcher die wirklichen Dinge, indem er ihnen die ihnen anhaftende Unvollkommenheit abstreift, in das Reich der Vollkommenheit erhebt und verklärt. Und in ebenso verschiedene Strahlen bricht sich die realistische Auffassung: der Optimismus, der das Schöne nimmt, wo er es findet, und des Unvollkommenen nicht achtet, und der Humor,[2]) der in dem Unvollkommenen das Schöne herauszufinden und hervorzuheben weiß: beide stehen sie dem Pessimismus gegenüber, dem die Welt der Erscheinung mit ihrer Unvollkommenheit die einzig wahre ist, aus welcher es keine Rettung giebt als ins Nichts. Wie aber jede dieser Weltanschauungen — von denen freilich die pessimistische, an sich kunstfeindlich, nur Verirrungen erzeugen kann — sei es als Zeitbewußtsein oder als subjectiver Standpunct der Künstler, auf Wahl und Auffassung der Stoffe einwirkt: darüber glaube ich in den vorangehenden Abschnitten (XVI—XXI) hinlängliche Andeutungen gegeben zu haben und

---

[1]) Siehe darüber: G. v. Amyntor, Aus der Mappe eines Idealisten, S. 64.

[2]) Wenn man denselben nicht lieber als die eigentliche Versöhnung der idealistischen und der realistischen Anschauung betrachten will.

enthalte mich eines näheren Eingehens, bei welchem ich einerseits mich nothwendig wiederholen, andrerseits, wenn ich die Frage irgend erschöpfend behandeln wollte, das gesammte Gebiet von Kunst und Poesie in die Untersuchung hineinziehen müßte. Aber der Charakter des Kunstwerks, auf den es uns ja allein ankommt, ist eben so sehr, als durch den Stoff, durch die Darstellung desselben bedingt. - Wir haben daher den Gegensatz von Idealismus und Realismus noch insofern zu betrachten, als sich aus demselben Principien der Darstellung, und zwar speciell für die bildende Kunst, ableiten lassen. Dabei zeigt sich sofort eine Abschwächung des Gegensatzes. Der künstlerische Idealismus, wie wir ihn wohl nennen dürfen, streift der Erscheinung das Zufällige, Augenblickliche ab und findet die Wahrheit in der Darstellung des Bleibenden. Ihm erscheint die Falte im Gesicht, die besondere Farbe, der körperliche Fehler als etwas Unwesentliches, eine störende Unvollkommenheit; der Realismus sieht darin gerade das Charakteristische, durch dessen Beseitigung die individuelle Wahrheit leiden würde. Jenem ist Costüm und Alles, was dazu gehört, eine störende Beigabe, nur geeignet, das Wesen zu verhüllen, und er beseitigt es daher, so weit es irgend angeht; dieser hält es als wesentlichen Theil der äußeren Erscheinung mit ängstlicher Treue fest. Da aber die bildende Kunst das Wesen der Dinge überhaupt nur insofern darzustellen vermag, als es in der äußeren Erscheinung zu Tage tritt, so kann hier nicht nur von einem Idealismus, welcher die letztere verneinte, keine Rede sein; sondern Idealismus und Realismus als Principien der Darstellung schließen sich auch nicht gegenseitig aus, so daß etwa in einem Zeitalter der Eine oder der Andere die Alleinherrschaft hätte, oder beide, als getrennte Richtungen, neben einander herliefen; vielmehr sind sie zu jeder Zeit und in jedem einzelnen Künstler vereinigt. Es kann auch gar nicht anders sein. Denn was die Kunst als Technik allein wiederzugeben vermag, ist die sinnliche Erscheinung, und wer diese nicht darstellen könnte oder nicht darstellen wollte, der wäre vielleicht ein großer Denker oder Dichter, aber kein Künstler. Und was die Kunst, als Kunst, darstellen will, ist, wie wir immer wieder betont haben, die Vollkommenheit des Gegenstandes, also ein Theil seines Wesens, und wer darauf verzichtet, diese darzustellen, der kann ein guter Handwerker sein oder ein elender Pfuscher, aber kein Künstler. Und wir können

aufs deutlichste verfolgen, wie das Zurückdrängen des einen Elements durch das andere alle diejenigen Richtungen zur Folge hat, die wir als Einseitigkeiten und Abirrungen, und auf ihren Höhepuncten als dem Gebiete der Kunst nicht mehr angehörig bezeichnet haben: der Realismus, auf die einseitige Spitze der Darstellung des Zufälligen getrieben, führt zu jener peinlichen und handwerksmäßigen Wiedergabe des Details, wie wir sie etwa bei Balthasar Denner finden; auf die Darstellung der augenblicklichen Erscheinung zugespitzt, führt er zu dem Verzicht auf künstlerische Anordnung in Gruppirung, Beleuchtung, Stellung, kurz zum Naturalismus, und in weiterer Steigerung zu derjenigen Selbstvernichtung der Kunst, wie sie in den Grundsätzen und Werken der Impressionisten erscheint. Und auf seiten des Idealismus führt das einseitige Streben nach Erfassung des Wesens als des Bleibenden, Ewigen, zur Vermeidung oder mindestens Abschwächung jedes transitorischen Ausdrucks, als eines Vorübergehenden, also zu dem klassischen Manierismus eines Mengs oder dem christlichen der Nazarener, und in weiterer Consequenz auch wohl zur Verbannung der Farbe, als einer zufälligen und wechselvollen Eigenschaft, und somit zur Einengung der Kunst auf das Gebiet der Zeichnung oder der Sculptur. Und dasselbe Streben nach Erfassung des Wesens als des Innerlichen, Geistigen führt zu der willkürlichen Behandlung der Form, der gänzlichen Vernachlässigung derselben, wie sie uns bei den Byzantinern, der rücksichtslosen Unterordnung des Natürlichen unter das Bedeutende, wie sie uns — allerdings bei keinem Geringeren als Michelangelo, wenn auch nur in einzelnen Figuren, begegnet.

Wenn wir also einen Künstler in Bezug auf die Art nnd das Ziel seines Schaffens als Idealisten oder Realisten bezeichnen, so kann das nur den Sinn haben, daß die eine der beiden Richtungen, die auf die Darstellung des Wesens oder die auf die Darstellung der Erscheinung, am schärfsten in ihm ausgeprägt ist. Vielfach dürfte die Entscheidung hierüber überhaupt nicht möglich sein. Denn wenn wir allgemein als die Eigenthümlichkeit idealistischen Schaffens das bezeichnen, daß der Künstler das Bild, welches er darstellen will, aus seinem Innern hervorholt, so wissen wir doch heute — was freilich zur Zeit Lessings nicht so allgemein bekannt war, als dreihundert Jahre zuvor — daß bei den wahren Künstlern aller Zeiten nicht nur dieses Bild aus dem

gründlichsten und eingehendsten Naturstudium entsprungen war, sondern daß es bis in die letzten Stadien der Ausarbeitung der beständigen genausten Controle durch den Vergleich mit der Wirklichkeit, mit dem Modell, unterworfen wurde. Wir wissen dies namentlich von den größten Idealisten der neueren Zeit, von Rafael und Michelangelo, und wenn wir, abgesehen von einzelnen Notizen (über die Helena des Zeuxis zum Beispiel), über das Modellstudium der Griechen keine geschriebenen Zeugnisse besitzen, so legen dafür ihre Werke um so beredteres Zeugniß ab.

Immer sind es nur die Nachahmer, die geistlosen Ausläufer der Malerschulen gewesen, welche des Naturstudiums entbehren zu können glaubten (oder es zu einem bloß mechanischen Hülfsmittel herabsetzten) für die Gestalten, die sie — nicht aus der Tiefe ihres schöpferischen Geistes holten, sondern aus den Werken ihrer Meister, oder aus feststehenden Typen; welche für Idealismus ausgaben, was doch nur Conventionalismus war: ein schöner Idealismus, der nicht das Urbild nachahmt, sondern das Abbild des Abbilds. Sie sind es denn auch, welche das wüthende Geschrei über den Zusammenbruch der Kunst erheben, sobald Einer es wagt, ihren Bann zu durchbrechen und aus der Quelle zu schöpfen. Wir wissen nichts Genaueres über den Chor, welchen die byzantinischen Zöpfe anstimmten, als Giotto natürliche Menschen zu bilden wagte; aber daß der starre Widerstand der Berliner Zöpfe Karl Blechen zum Wahnsinn trieb, das wissen wir.

Und ebenso, wie der echte Idealist nie vergißt, daß er das Wesen nur in der Erscheinung darstellen kann, ebenso weiß der wahre Realist, daß die Erscheinung nur Werth hat, insofern sie das Wesen offenbart, und dadurch eben unterscheidet er sich von dem impressionistischen Stümper, der, selbst wenn man ihm seinen „realistischen" Standpunkt als einen, wenn auch nicht künstlerisch, berechtigten zugestände, doch die aus demselben sich ergebende Forderung, daß, was er malt, den unmittelbaren Eindruck der Naturerscheinung wiedergebe, gar nicht erfüllt. Denn, um nur eins anzuführen, wenn er in seinem Kampfe gegen die „unnatürliche Atelierbeleuchtung" es sich nicht verdrießen läßt, im Freien in greller Mittagssonne zu malen, so müßte er doch, um die beabsichtigte Wirkung zu erreichen, seine Werke unter den gleichen Beleuchtungs-

verhältnissen der Umgebung und der Zuschauer, also auch im Freien in greller Mittagssonne, ausstellen.[1])

Aus dem Gesagten folgt, daß auf der Höhe der Kunst Realismus und Idealismus zu völliger Einheit verschmelzen.[2]) Adolf Menzel, der ja mit Vorliebe der größte lebende Realist genannt wird, hat in den bedeutendsten seiner Bilder Friedrichs des Großen unzweifelhaft die Darstellung der Erscheinung in einem bestimmten Momente zur Darstellung des Wesens, der vollen Persönlichkeit seines Helden erhoben, so daß wir ihn geradezu als Schöpfer des Ideals Friedrichs des Großen bezeichnen können. Und der Idealist Michelangelo hat sein Idealbild des Moses in so frappanter Lebensfülle, so realistischer Erscheinung hingestellt, daß die große Mehrzahl der Beschauer, und darunter hoch kunstverständige, überzeugt sind, Moses sei „in dem Moment" dargestellt, wo er im Begriff steht, die Gesetzestafeln zu zerschmettern. Dabei bleiben aber die Künstler nach der Art ihres Schaffens der Eine Idealist, der Andere Realist. (Ich erinnere auch daran, was ich (X, S. 41) über die Anordnung bei Menzel gesagt habe.) Nur muß man sich nicht einbilden, der Unterschied zwischen beiden Richtungen bestehe darin, daß der Idealist das Bild in seinem Innern, der Realist den Naturgegenstand abmalt. Daraus würde folgen, daß jener seine schöpferische Thätigkeit einstellt, wenn er sein Modell betrachtet, dieser umgekehrt mit dem Augenblick, wo er dem Gegenstande seiner Nachahmung den Rücken wendet, auch zu schaffen aufhört. Vielmehr setzt sich Beider Thätigkeit aus Nachahmung der Natur und innerem geistigem Schaffen zusammen, und der Unterschied ist oft kein größerer, als zwischen dem Musiker, der am Schreibtisch, und einem anderen, der am Claviere sitzend componirt, ja vielfach auch das noch nicht, sondern nur, wie zwischen zwei Virtuosen, von denen der Eine auswendig, der Andere von Noten spielt.

---

[1]) Dies soll natürlich nur gegen die thörichte Uebertreibung eines an sich ja nicht unberechtigten Gedankens gesagt sein. Eine ausführliche und überaus treffende Würdigung der Impressionisten enthält der treffliche Aufsatz von Fritz Bley über Manet (im 19. Bde. der Lützowschen Zeitschrift).

[2]) s. hierüber auch Max Jordans Bemerkungen zu Tizians Zinsgroschen, in Dohme, Kunst und Künstler, V, Nr. 69, S. 19.

XXVI.

Wechselwirkung.

Nachdem wir in dem Vorigen Idealismus und Realismus in Bezug auf den Stoff und Idealismus und Realismus in Bezug auf die Darstellung als zwei ganz verschiedene Dinge hingestellt haben, werden wir jetzt doch auch auf die Wechselwirkung hinweisen müssen, die zwischen beiden unläugbar besteht. Und zwar möchte ich das Gesetz derselben dahin aussprechen, daß dem idealistischen Stoffe der Realismus der Darstellung, dem realistischen Stoffe der Idealismus der Darstellung das Gegengewicht halten soll. Daß dies Gesetz die Probe der Erfahrung besteht, wird aus wenigen Andeutungen klar werden. Für die erste Seite verweise ich wieder auf den Unterschied des Byzantinismus und der Kunst des Trecento, ferner auf den Unterschied der überzarten und kränklichen Romantik der älteren Düsseldorfer von der kräftigen lebenswarmen Schwinds, und besonders auf die Wirkung der realistischen Behandlung historischer Stoffe.[1]) Man könnte mir nun hierbei einwerfen, wie ich dann über die Versuche Gebhardts oder Munkacsys, biblische Stoffe realistisch darzustellen, so abfällig urtheilen könne. Aber ich habe darauf schon geantwortet: Christus und die übrigen Heldengestalten der Bibel erscheinen dem Bewußtsein der Menschen eben nicht als historische, einem bestimmten Zeitalter und Volksthum angehörige Wesen, sondern als über die Menschheit erhabene, für die die Kunst die idealen Typen, unter denen sie uns erkennbar und vertraut sind, längst gefunden hat. Ihnen gegenüber besteht der wahre Realismus in der Beibehaltung oder weiteren Durchbildung dieser idealen Typen; es ist nicht gerade nöthig, daß man sich, wie Thoma in seiner Grablegung (Gurlitts Herbstausstellung 1885) thut, den häßlichsten derselben aussucht; aber er wird damit auf die Dauer immer noch mehr Wirkung erzielen, als Jene mit ihrem — echten oder samojedischen — historischen Costüm. Noch mißlungener freilich scheint mir der Versuch, einen im Antlitz den idealen Typus zeigenden, im Costüm

[1]) Brauche ich nachzuweisen, daß aller historische Stoff idealistisch ist, insofern er Abwesendes, Vergangenes als gegenwärtig darstellen will?

gebhardtisirten Christus mitten in eine moderne Kindergesellschaft zu setzen, wie es Fritz Uhde auf einem Bilde: „Lasset die Kindlein zu mir kommen", kürzlich gethan hat. Wie viel — schöner nicht bloß, sondern auch menschlichem und namentlich kindlichem Empfinden vertraulicher behandelt denselben Gegenstand Heinrich Hoffmann (Gedenke mein, ein Weihgeschenk für christliche Familien, 12 Blätter in Lichtdruck), mit seinem idealen Christus und seinen ideal kostümirten — oder nicht kostümirten — lebensfrischen Kindern.

Auf der andern Seite, für den heilsamen Einfluß idealistischer Behandlung auf realistische Stoffe, möchte ich nur auf das moderne Genre hinweisen, wie es vorzugsweise durch die jüngeren Düsseldorfer vertreten ist, im Unterschied von den Caravaggios, Brueghels und ähnlichen. Freilich kann die in Rede stehende Mischung auch zu einer bloßen Abschwächung oder Glättung werden, und ich bekenne gern, daß mir Cornelius höher steht als Kaulbach, und daß Knaus' „Schweinchen" mir lieber sind als manche reingewaschene Kinder von F. E. Meyerheim; aber wer behauptet oder verlangt denn, daß alle Gemälde vollendete Meisterwerke seien?

XXVII.

Lessings Begriff des Ideals.

Wie verhält sich nun Lessing zu diesen Dingen?

Ueber seinen persönlichen Idealismus und den Einfluß, den derselbe auf seinen Kunstgeschmack und seine Kunstbetrachtung ausübt, also über den Standpunct, den er als „Liebhaber" einnimmt, habe ich früher (VIII) genug gesagt; hier haben wir es mit dem „Kunstrichter", dem Gesetzgeber zu thun. Und da müssen wir auf obige Frage antworten: Eigentlich gar nicht. Weder finden wir bei ihm die Ausdrücke „Idealismus" und „Realismus," noch spricht er sich über den Einfluß eines oder des andern Standpunctes auf die Wahl der Stoffe oder auf die Art des Schaffens näher aus. Es kann ihm dies aber in keiner Weise zum Vorwurf gereichen. Für seine Absicht,

so weit dieselbe im Laokoon ausgeführt ist, genügten ihm die seiner Zeit verbreiteten Anschauungen, und indem er die Begriffe „Wahrheit und Ausdruck“ „vor's erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe“ ließ, wurde er auch gar nicht in die Lage versetzt, Begriffsbestimmungen, wie die von uns versuchten, vorzunehmen. Allerdings zeigen die Worte „vors erste,“ daß er vorhatte, auf jene Begriffe zurückzukommen; wir können auch nachweisen, daß ihm schon einzelne Gedanken dazu vorschwebten (außer dem bereits gelegentlich des „Ausdrucks“ besprochenen vielleicht auch 3, [B. A, 4], Dritter Abschn. VIII u. IX, und dazu 7 [B. C, 7], 29, 30); aber ebenso thöricht, wie die Behauptung wäre, er würde dann jedenfalls auf die Resultate unserer Untersuchung gekommen sein, ebenso thöricht, und dazu unverantwortlich, ist es, die vorhandenen Andeutungen zu einem „Lessingschen Standpunct“ oder gar zu einem fertigen System zurechtcombiniren zu wollen.

Die Aufgabe besonnener Forschung kann vielmehr nur sein, den Standpunct, welchen Lessing zur Zeit der Abfassung des Laokoon einnahm, möglichst scharf zu fixiren, und alle späteren Wandlungen, so weit solche bemerkbar sind, zu verzeichnen.

Wenn man in dem ersten Absatz des zweiten und in dem ersten Absatz des dritten Abschnittes des Laokoon eine Gegenüberstellung von Realismus und Idealismus finden will, wobei sich Lessing natürlich auf die Seite des Idealismus stellte, so wird das zugegeben werden können; nur ist dieser Gegensatz so mit andern vermischt und dadurch theilweise aufgehoben, daß er für eine an ihn anknüpfende weitere Untersuchung absolut ungeeignet gewesen wäre. Aber das lag, wie gesagt, auch gar nicht in Lessings Absicht. Er wollte nur seinen Standpunct, von dem aus er die folgenden Untersuchungen zu führen unternahm, von vorn herein feststellen; dieser Standpunct ist aber nicht irgend eine idealistische Weltanschauung, sondern lediglich der „eingeschränkte, aber sichere Boden des griechischen Alterthums.“ [1]) Wie er in der Vorrede sagt: „Es ist das Vorrecht der Alten, keiner

[1]) Guhrauer, Lessing II, 1, S. 65. Guhrauer behandelt diese Fragen gründlich und unbefangen; seine Schuld ist es nicht, daß Justi gerade ihm das — zum großen Theil von ihm schon widerlegte — Material zu seinen Angriffen gegen Lessing entnimmt.

Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun," so ist er überzeugt, daß auch in der bildenden Kunst „der weise Grieche" den richtigen Weg gegangen, und daß die neuere Kunst da, wo sie von diesem Wege abweiche oder über ihn hinausgehe, im Unrecht sei. Wir werden dies schwerlich ohne Weiteres zugeben, werden namentlich die in der vorläufigen Disposition (3, Dritter Abschnitt, VIII, IX; s. unten XLII.) ausgesprochene Ansicht, daß durch die „Erweiterungen in der Malerei der neueren Zeiten" (Beleuchtung, Perspective) dieselbe „von ihrem Zwecke abgelenkt werde und ihren Eindruck verliere," und daß dadurch „die Kunst unendlich schwer geworden, und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen," — diese Ansicht werden wir gewiß nicht theilen, und ebenso würden wir einer — aus seinem Standpuncte vielleicht sich ergebenden, aber von ihm nicht ausgesprochenen — Folgerung, welche die Erweiterung des Stoffgebiets der modernen Kunst verwürfe, nicht beistimmen; aber für die Consequenzen seines Standpunctes, welche er im Laokoon gezogen hat, haben wir die absolute Berechtigung nachgewiesen.

Wenn aber Lessing das Wort Idealismus — und vielleicht in unserem Sinne auch die Sache — nicht kennt, so finden wir doch bei ihm den Begriff des Ideals. In der Hauptstelle (L. II, S. 21 [155]) gebraucht er allerdings das Wort nicht; aber wenn er dem „Schönen," das der Endzweck der Kunst des Griechen gewesen sei, das „gemeine Schöne," welches derselbe nur zur Übung, zur Erholung gebildet habe, gegenüberstellt: so ist es klar, daß Jenes dasselbe ist, welches er im Urentwurf als das „idealische Schöne" bezeichnet hat. Gleich darauf (ebd. S. 23 [157]) erklärt er, daß das Portrait zwar „ein Ideal zuläßt," aber die Ähnlichkeit müsse darüber herrschen; „es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt." Und im achten Abschnitt (S. 105 [214]) bezeichnet er die „Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet" als „personifirte Abstracta, die beständig die ähnliche[1]) Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen." Nach einem Beispiel setzt er dann hinzu: „die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen." — Weiter ist im Lao-

[1]) = gleiche? oder verschrieben für „nämliche"?

koon weder von der Sache, noch dem Worte die Rede. Er wollte im zweiten Theil darauf zurückkommen. In der Disposition desselben heißt es (4 [B. A, 5] XXXIII, S. 264): „Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks. Die bloße Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts bestimmtes darin vorgesetzt hat." — Früher (3, zw. A. IX) hatte er die Absicht gehabt, an dieser Stelle auch die Frage nach dem Werthe der Landschaftsmalerei zu erörtern, und in dieser Verbindung erscheint auch das Ideal in der einzigen Stelle des Nachlasses, welche als Vorarbeit für die eben citirten Sätze der Disposition gelten kann (10, b. [B. C, 8] S. 290.): „Die höchste körperliche Schönheit existirt nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur gar nicht Statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset. Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil."

Zweifellos geht aus diesen Stellen hervor, daß Lessing unter Ideal lediglich Schönheitsideal versteht, das heißt das subjective Bild der höchsten Schönheit, welches der Künstler aus der Natur abstrahirt und in dem Kunstwerk objectiv darstellt. Warum er aber dieses Ideal nur für die menschliche Schönheit — und allenfalls für die der Thiere — gelten lassen will, sagt er nicht direct, und der Versuch, es aus der Beziehung der beiden Hauptstellen (4, XXXIII und 10, b) auf einander zu verstehen, hat selbst einen so gründlichen und vorurtheilsfreien Kritiker wie Guhrauer — wenn ich ihn recht verstehe — in die Irre geführt. Das gereicht denn freilich Herrn Justi zur Entschuldigung, wenn er sich nun auf dem Irrweg festfährt und in seiner täppischen Manier Lessings Behauptung, „dieses Ideal" finde „in der vegetabilischen und leblosen Natur gar nicht statt", mit der Frage begleitet: „hat die Natur hier keine Vorsätze?" Ja wohl, Herr Justi, die Natur hat hier Vorsätze: jeder Quintaner erkennt sie, wenn er von einer Schmetterlingsblume oder einem Eichenblatt spricht, und wird er ein paar Jahre älter, so lernt er auch einen Krystall

kennen, und wohl gar eine vegetabilische ideale Kunstform, ein Akanthusblatt. Nur der unglückliche Lessing wandelte so blöde durch die Welt, daß er nichts davon gemerkt hat!

Passen Sie mal auf, Herr Justi: Wenn ein Naturforscher aus der Lessingschen Zeit Ihnen zwei Sätze sagte, erstens: „Kennzeichen der Hunde sind ein Kopf mit langer Schnauze, feste Krallen, u. dgl., aber nicht eine bestimmte Farbe des Pelzes, ‚weil die Natur sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat'", und zweitens: „zu den Hunden gehören der Wolf und der Fuchs, aber nicht das Eichhorn" — wollen Sie diese letzte Behauptung vielleicht auch mit der Frage widerlegen: „Hatte die Natur beim Eichhorn keine Vorsätze?"

Ob ich den Inhalt eines Begriffes feststelle, oder seinen Umfang, ist doch wohl zweierlei, und die Schlüsse, die mich zu dem einen führen, gelten nicht für den andern.

Und doch lag die Sache so einfach. Nicht die Gründe für die Feststellung des Inhalts eines Begriffes sind entscheidend für die Bestimmung seines Umfangs, sondern dieser Inhalt selbst. Die Schönheiten der vegetabilischen und leblosen Natur sind keines Ideals fähig, weil sie von den wesentlichen Bestandtheilen des Schönheitsideals nur den einen, die Form, besitzen, aber der anderen, der Carnation und des Ausdrucks, ermangeln. Freilich geht aus Lessings Worten nicht deutlich hervor, daß er Carnation und Ausdruck in der That als wesentliche Bestandtheile ansah. Ja in Betreff der Carnation werden wir das Gegentheil behaupten können. Wie sollte Lessing, der doch von bemalten Statuen nichts wußte, dazu gekommen sein, die Carnation für nothwendig zu halten zur Erreichung der höchsten Schönheit? Aber man vergesse nur nicht, daß wir es hier bloß mit einer vorläufigen Disposition zu thun haben. Ich habe schon oben (S. 33) darauf hingewiesen, daß Lessing bei der Ausführung zweifellos die ungenaue Ausdrucksweise, welche aus dem Zusammenfassen der „bildenden Künste" hervorgeht, geändert haben würde; und so würde er auch zu der Unterscheidung des plastischen und des malerischen Ideals und zur Verweisung der Carnation an das letztere gelangt sein. Daß er aber das „Ideal des Ausdrucks" keineswegs als etwas so Nebensächliches betrachtete, wie man aus dieser Stelle schließen könnte, das ergiebt sich deutlich aus dem Beispiel, welches er an der vorhin angeführten Stelle des Laokoon über

das Götterideal (VIII, S. 105 [214] f.) giebt. „Venus," sagt er, „ist dem Bildhauer nichts als die Liebe, er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus." Es versteht sich nun, daß mit „Reize" hier nicht gerade „Schönheit in Bewegung" gemeint ist, sondern nur einzelne Schönheiten überhaupt. Aber Alles, was Lessing anführt, sind nicht schöne Formen, sondern Schönheiten des Ausdrucks; die Eigenthümlichkeiten der Formschönheit, welche die Venus als solche charakterisiren, die Weichheit der Umrisse, die Reife der Formen, erwähnt er gar nicht. Was also nach seiner Meinung dem Ideal der Venus den individuellen Typus verleiht, ist mindestens eben so sehr der Ausdruck, als die Formschönheit. Und wo er im zweiundzwanzigsten Abschnitt (S. 249 [300 f.]) davon spricht, daß die bekannte Stelle der Ilias (I, 528—30) dem Phidias „bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum" — das heißt doch offenbar das Zeusideal — gelungen sei, da hebt er als „das Wesentlichste" hervor, daß Phidias „in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi sich in ihnen zeige."

Es erhellt hieraus, daß Lessing den Ausdruck als wesentlichen Bestandtheil des Schönheitsideals ansah, und damit ist unsere Erklärung, weßhalb er der vegetabilischen und leblosen Natur das Ideal abspricht, gerechtfertigt. Ja wir sehen daraus, und besonders aus dem „quanta pars animi," wie nahe Lessing der Erkenntniß des Ideals als des Wesens im Unterschiede von der Erscheinung gekommen ist, und daß wir wohl, ohne ihm etwas — sachlich — Fremdes unterzuschieben, sagen könnten, er läugne für die vegetabilische und leblose Natur darum das — künstlerische — Ideal, weil in ihr Wesen und Erscheinung zusammenfielen.

Daß er aber dieser Erkenntniß doch nur nahe gekommen, daß er nicht zu einem festen, selbständigen Begriff des Ideals gelangt,

sondern in diesem einen Puncte von seinen Gewährsmännern, und zwar wesentlich von Mendelssohn[1]), abhängig geblieben ist, läßt sich nicht läugnen. Wir sehen ihn auch später den Begriff des Ideals suchen. In der Dramaturgie (94tes Stück, S. 442) citirt er aus Hurds Commentar zur ars poetica eine Stelle, in welcher die niederländischen Maler getadelt werden, „als die ihre Vorbilder aus der wirklichen Natur, und nicht, wie die italienischen, von dem geistigen Ideale der Schönheit" entlehnten, und bemerkt dazu „Nach Maßgebung der Antiken", indem er auf die Stelle des Cicero (Or. 2) über Phidias »sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam etc.« hinweist. Wenn er dagegen in den Collectaneen unter „Fr. Lana" (244, S. 405 f.), aus dessen Prodromo, von dem er sehr erbaut scheint, Excerpte giebt und dabei schreibt: „Lana scheint der Erfinder des Wortes Ideal zu sein; aber so, daß er nicht will, daß der Maler nach dem Ideale malen soll, sondern nach der Natur: Io vorrei, che li pittori pigliassero le sue parti dal naturale, nè sò intendere, perchè debba esser più bella una figura dipinta a capriccio, che chiamano di maniera, ed io la direi ideale, di quella che è presa dal naturale. Doch will Lana auch nur, daß sie die einzelnen Theile von der Natur, nicht aber alle Theile von einem und demselben Menschen nehmen, sondern an verschiedenen die schönsten Theile aussuchen sollen. Und weiter versteht man auch itzt nichts unter dem Ideale": so sieht das allerdings sehr nach einem Versuch aus, sich zu emancipiren, und dazu stimmt auch eine andere etwas jüngere Stelle der Collectaneen. In dem Artikel „Ideal" (197, S. 392) nämlich, an dessen Schluß er auf den Artikel „Lana" verweist, sagt er im Anfang: „Es war bei den Alten nicht erlaubt, die Gottheiten nach Sterblichen, wenn ihre Bildung auch noch so schön und erhaben war, zu porträtiren. Sie verlangten ein eignes hohes Ideal. Doch ist Venus öfters nach berühmten Buhlerinnen, nach einer Kratina, nach einer Phryne, vom Praxiteles und Andern gebildet worden."

Allein was folgt daraus? Doch nur, was ohnehin nicht zweifelhaft ist: es ist schade, daß Lessing den Laokoon nicht vollendet hat.

---

[1]) Vergl. in dessen Schlußbemerkungen zum Urentwurf die mit I bezeichneten (H. S. 240).

Was uns jetzt an den Consequenzen theils seines Geschmackes, theils des überkommenen Standpunctes, wie er sie in vorläufigen gelegentlichen Notizen angedeutet hat, nicht gefallen will, das würde er sicher, wenn er auch in diesem Puncte zu einem ihm eigenen Standpuncte vorgeschritten wäre, wesentlich modificirt haben. Denn wenn von irgend einem Menschen, so gilt von Lessing das „docendo discere." Oder möchte Jemand behaupten, Lessing sei, als er die Fragmente seines Unbekannten herauszugeben beschloß, bereits im Besitze der Gedanken gewesen, welche er in der Erziehung des Menschengeschlechts entwickelt?

Die Behauptung des Herrn Justi (a. a. O. II, 2, S. 145): „Selten waren selbst bloße Rhetoren auf eine so unkünstlerische Ansicht verfallen, wie die von Lessing und Reynolds ist, welche im Ideal nichts als den Gattungstypus erblicken," darf ich wohl unwiderlegt lassen.

XXVIII.

Die Landschaft.

Dagegen müssen wir auf zwei der citirten Sätze noch einmal zurückkommen, und zwar zuerst auf den, daß der Landschaftsmaler Schönheiten nachahme, welche keines Ideals fähig seien, daß er also bloß mit dem Auge und der Hand arbeite, und das Genie an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil habe. Wenn Herr Justi diese Ansicht bekämpft, so werden wir ihm unbedenklich Recht geben müssen, abgesehen von der thörichten Ausdrucksweise freilich. „Als wenn", sagt er, „der Landschafter nicht ebensogut die höchsten Qualifikationen des Genies zeigen könnte, als der, für welchen nur Apollo und die drei Grazien vornehm genug sind." (Wem will Herr Justi hiermit etwas anhängen? Lessing oder Praxiteles?) „Wie unterscheiden sich denn Claudes und Poussins von Prospecten und Veduten? Als Vernet (1757) seine Seehäfen unternahm, tadelte man ihn in Paris, daß er vom Nachahmer zum Copisten der Natur, vom Historienmaler zum Porträtmaler heruntergestiegen sei" (a. a. O. II, 2, S. 242). Diese Sätze sind nicht sehr tief noch gründlich, aber sie enthalten einen

richtigen Gedanken. Allein Herr Justi hat doch auch zu großes Unglück mit seiner Lessingkritik. Endlich kommt einmal ein Satz, den man ihm zugeben kann; aber — leider ist Herr Justi nicht der Erste, der diesen Gedanken gehabt hat; schon lange vor ihm hat denselben ein Anderer ausgesprochen, und dieser Andere heißt Lessing. Ja, ja, Herr Justi, Gotthold Ephraim Lessing. „Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur copirt. Dieser siehet sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen." Das steht zu lesen in Lessings Laokoon, im elften Abschnitt (S. 133 [231]).

Die Sache ist die. Lessing hatte sich für seine persönliche Geringschätzung der Landschaftsmalerei (die er ja wohl bis an sein Lebensende beibehalten haben mag) eine hübsche Theorie zurechtgemacht und hatte für deren Entwickelung im zweiten Theile des Laokoon schon den Platz festgesetzt (3, zweiter Abschn. IX). Aber, als er den ersten Theil des Laokoon ausarbeitete, machte er, wie aus der eben angeführten Stelle hervorgeht, die Entdeckung, daß der Landschaftsmaler nicht bloß mit dem Auge und der Hand arbeitet, sondern auch an seinem Werke das Genie Antheil hat. Er sah also ein, daß seine Theorie nicht richtig sei, und in Folge dessen gab er sie — ich möchte sagen: ausdrücklich — auf, indem er sie in die Disposition des zweiten Theils (4), wie ich schon oben gesagt habe, nicht aufnahm.

Wir haben also nicht das mindeste Recht, von Lessings „Verurtheilung der Landschaft" zu reden.

Es hat ja seine Berechtigung, daß man von großen Menschen jede Spur ihres Schaffens sammelt und der Nachwelt mittheilt, ihr so einen Einblick in die Art und Weise dieses Schaffens ermöglicht. Wenn aber Jemand aus dem Kehricht einer Bildhauerwerkstatt einen zerdrückten Thonklumpen, den der Meister weggeworfen, hervorholte und dem Publikum zuriefe: „Seht, auch solche Köpfe hat euer großer Meister gebildet!", man würde ihn seine Narrheit oder Böswilligkeit entgelten lassen. Aber der Schriftsteller muß es sich gefallen lassen, daß ein Gedanke, den er einmal gehabt und dann als unrichtig bei Seite geworfen, hervorgeholt und der Welt schlankweg als ein Theil

seines Systems verkündet wird. In hunderten von Schriften haben Biographen, Litterarhistoriker, Aesthetiker, Archäologen, Kritiker gewetteifert, Lessing diese Mißhandlung angedeihen zu lassen. Und das geht immer so fort, obgleich seit dem Erscheinen der Hempelschen Ausgabe der Sachverhalt doch klar genug zu Tage liegt. Blümner (Laokoon, S. 31 [499]) — ich kann ihm diesen Vorwurf nicht ersparen, so gern ich ihn sonst mit der Masse des zu bewältigenden Stoffes entschuldige — bezeichnet die in Rede stehenden Sätze ausdrücklich als Lessings Standpunct, Erich Schmidt thut dasselbe, und Sime-Strodtmann nimmt dieselben ohne Weiteres in die Inhaltsangabe des Laokoon auf!

Käme es übrigens darauf an, auch einmal gegen Lessing Recht zu behalten, so wäre hier die beste Gelegenheit. Denn wenn schon Lessing zugeben mußte, daß die Landschaft eines Ideals fähig sei: so war dies doch etwas, von dem, was er sonst unter Ideal verstand, wesentlich Verschiedenes. Ein Ideal der Landschaft in dem Sinne des Götterideals, wie er es auffaßte, giebt es in der That nicht; denn die Züge der Natur haben keinen Ausdruck, oder, besser gesagt, ihre Erscheinung, die Landschaft, ist nicht der Ausdruck ihres Wesens. Und darum vermag der Mensch, sobald er das Bedürfniß empfindet, sich mit der Natur in ein bewußtes Verhältniß zu setzen, dies nur dadurch, daß er ihr das einzige Wesen leiht, welches er kennt, nämlich sein eigenes. Er vermenschlicht die Natur. Das thaten die Griechen, indem sie in den einzelnen Naturwesen nur Hüllen sahen, hinter denen sich göttliche Gestalten bargen. Und darum konnten die Griechen keine Landschaftsmalerei haben. Denn wenn sie die Natur im Bilde darstellen wollten, so bildeten sie eben Nymphen und Flußgötter. Aber das Christenthum verdammte diese Vergöttlichung der Natur, und die Naturwissenschaft bewies, daß die Kräfte, welche in der Natur walten, nicht menschliche Affecte und Leidenschaften sind. Damit aber war das Bedürfniß gerade der germanischen Völker nach einem persönlichen Verhältniß zur Natur nicht befriedigt, und dies führte zu dem Ausweg, daß man das göttliche oder menschliche Wesen, welches man hinter der einzelnen Naturerscheinung nicht suchen durfte, hinter dem Ganzen fand: also zur Vermenschlichung der landschaftlichen Natur. Und daraus ergiebt sich die Stellung, welche die Landschaft in der modernen Kunst

einnimmt. Parallel mit der Darstellung der Menschenwelt geht die der Landschaft; der Unterschied ist nur, daß in jener der Beschauer das Wesen der dargestellten Personen ausgedrückt sieht, während diese ihm eine Seite seines eigenen Wesens widerspiegelt. Aber das Gebiet der Landschaftsmalerei ist ein beschränkteres; denn ihr fehlt die Fähigkeit des transitorischen Ausdrucks so gut wie völlig — wie ich dies weiter unten (XXXVII) nachweisen werde. Daher muß sie auf alles dasjenige verzichten, wozu transitorischer Ausdruck nöthig ist, das heißt auf das ganze Gebiet der Handlungen, und muß sich beschränken auf das Gebiet des permanenten Ausdrucks, auf die Darstellung von Charakteren und Affecten, oder wie wir es hier zu nennen pflegen, Stimmungen.

Daraus ergiebt sich ja wohl, daß auch hier alles dasjenige gelten muß, was wir über Realismus und Idealismus des Stoffes wie der Darstellung festgestellt haben. Nur daß hier, wo der Ausdruck des Wesens nicht in der Erscheinung an sich liegt, sondern durch Färbung, Beleuchtung, Schattirung in sie hineingetragen wird, die Wahl des Stoffes viel geringere Bedeutung hat. Ich möchte daher auch dem Gebrauch widersprechen, eine Landschaft darum, weil der Künstler sie nicht der Natur entnommen, sondern sie in seinem Geiste componirt hat, Ideallandschaft zu nennen, vielmehr diesen Namen für solche Landschaften aufsparen, welche ihn durch die Darstellung des Charakters und der Stimmung verdienen. Die andern mögen sich mit dem Namen „componirte Landschaften" begnügen. Wenn mir aber Herr Justi nun auch seine sinnige Frage entgegenschleudert: „Wie unterscheiden sich denn Claudes und Poussins von Prospecten und Veduten?" so antworte ich ihm: nicht so, daß jenes Ideallandschaften wären, diese aber nicht. Allerdings verdienen alle Claudes, die ich kenne, und einige Poussins den Namen Ideallandschaften, aber nicht, weil sie componirt sind, sondern wegen der vollendeten Harmonie ihres Charakters und der über sie ergossenen Stimmung. Prospecte aber, wenn Sie damit, im Unterschiede von Veduten, Bilder meinen, welche die Aussicht von einem Puncte aus ohne Rücksicht darauf, ob dieselbe auch mit einem Blicke umfaßt werden kann, wiedergeben, gehören, um mich des Schillerschen Ausdrucks zu bedienen, gar nicht in das Gebiet der schönen, sondern in das der angenehmen Kunst.

Und wenn man unter Vedute wirklich nur „die sklavische Ab-

schrift einer bestimmten Lokalität" (Lübke, Kunstgeschichte S. 386) versteht, so ist es ja klar, daß eine solche auf Idealität keinen Anspruch machen kann. Aber man kann unter Vedute auch die Wiedergabe einer bestimmten, natürlichen Landschaft verstehen, und diese kann darum doch ebensogut alle Eigenschaften einer Ideallandschaft haben, wie sie die componirte Landschaft als solche nicht zu haben braucht. Vor mir liegen Stiche nach zwei der schönsten Claude Lorrains der Londoner Nationalgallerie, beide tragen denselben Charakter, den Niemand anstehen wird als Ideallandschaft anzuerkennen, und doch ist das eine die „Landschaft mit der Geschichte des Narcissus," die andere ist ausdrücklich als „Baumstudie nach der Natur" (study of trees from Nature) bezeichnet. Nach meiner Ansicht ist Calames „Vierwaldstätter See" mit dem Uri-Rothstock (in der Berliner Nationalgallerie) eine Ideallandschaft, und die meisten der buntscheckigen Schinkelschen componirten Landschaften sind keine.

XXIX.

Das Porträt.

Aber das Porträt! Das Porträt, wegen dessen Unterschätzung Lessing von Gegnern und Anhängern übereinstimmend verurtheilt wird! Das Porträt, welches er nach Guhrauer (a. a. O. S. 63) „nicht unbedingt verwirft", welchem er, wie Blümner (L. S. 32 [499]) sagt, „einen so niedrigen Platz anweist!" [1]) Wie niedrig ist denn dieser Platz, und warum können wir „Lessings Standpunct hierin nicht theilen?" (Blümner, ebd.) Sehen wir uns Lessings Worte noch einmal an. „Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische gesetzet. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen: es ist das Ideal eines gewissen

---

[1]) Auch Erich Schmidt (Lessing II, I, S. 19) sagt: „Endlich schätzt er die Kunst des Porträtisten auffallend gering."

Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt." Ich bekenne, daß es mir hier auch wieder geht, wie bei der angeblichen Herabsetzung der Historienmalerei. Was ist denn hierin, das wir nicht billigen könnten? Die Thatsache etwa? Aber die bestätigt ja Blümner (S. [503]) ausdrücklich, indem er sagt, daß die ältesten Athletenbilder überhaupt keine eigentlichen Porträtstatuen waren, sondern in der Regel nur durch Stellung, Bewegung und Attribute die Kampfesart andeuteten, in welcher der Dargestellte (?) gesiegt hatte. Wirkliche Porträtstatuen seien erst sehr allmählich aufgekommen, auch da habe man noch idealisirt; erst seit der Diadochenzeit sei die vollkommen naturgetreue Wiedergabe der Züge üblich geworden. Daraus zieht er denn freilich den Schluß, „daß der Grund, den Lessing für das Gesetz der Hellanodiken angiebt, ‚der mittelmäßigen Porträts sollten nicht zu viel werden,' nicht der richtige sein kann." Und warum nicht? Weil er auf die älteste Zeit nicht passen würde? Ja woher weiß denn Blümner, daß das Gesetz der Hellanodiken in dieser Zeit schon galt? Unsere einzige Quelle für dasselbe ist ja doch die von ihm angeführte Stelle des Plinius (XXXIV, 16), und die sagt ausdrücklich, daß nur die dreimaligen Sieger eine wirkliche, naturgetreue Porträtstatue (ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant) erhalten hätten. Bei dem Mangel jedes andern Anhalts können wir doch die Geltung eines solchen Gesetzes oder Gebrauchs (mos) nur für die Zeit annehmen, in der die Sache in Geltung war, das heißt, in der wirkliche Porträtstatuen üblich waren, nicht für eine frühere. Und wenn nun gar Blümner Recht hätte darin, daß der Grund des Gesetzes nicht der Lessingsche gewesen, sondern nur der, daß „die dreimaligen Sieger durch die Weihung einer Porträtstatue mehr geehrt werden sollten, als die andern": — so wäre doch ein solches Motiv geradezu undenkbar nicht nur für das Zeitalter des Pindaros, nicht nur für das des Perikles, sondern überhaupt so lange, als nicht verdorbene Griechen oder reiche Halbbarbaren sich selbst, sondern hellenische Städte dem Siege ihrer Mitbürger die Weihgeschenke stifteten. Aber ich bin weit entfernt zuzugeben, daß Blümner Recht hat. Wenn er eine spätere Aeußerung Lessings (Entwürfe zur Fortsetzung der antiqu. Briefe LXVIII, H. XIII, 2, S. 233; [B. S. 408]): „Die ikonische Statue sollte freilich die größere Ehre sein", für seine Ansicht in Anspruch nimmt und die daran geknüpften

Fragen: „Aber was bewog sie, dieses zur größern und nicht zur kleinern Ehre zu machen? Warum machten sie die Gefahr, in dem Bilde eines minder schönen Körpers auf die Nachwelt zu kommen, zur größern Ehre? Warum machten sie den Vortheil, sich in einem schönen aber fremden Ideal aufgestellt zu sehen, zur kleineren?" durch den Hinweis auf die „den meisten Menschen innewohnende Eitelkeit" beantwortet: so ist dies vollständig richtig in Bezug auf die Sieger selbst. Aber auch in Bezug auf die Hellanodiken? Auch sie, die doch für die Würde und für die Schönheit der Festfeier und des Heiligthums Sorge trugen, auch sie sollten die Porträtstatue für das Höchste (oder doch für etwas Höheres als das Idealbild) gehalten, auch sie sollten nur darum dieselbe für die dreimaligen Sieger aufgespart haben, damit sie für diese eine besondere Ehre, eine Art „große goldene Medaille" übrig hätten? Sie sollten nicht vielmehr sich des Ehrgeizes oder der Eitelkeit der Sieger als eines Mittels bedient haben, damit „der mittelmäßigen Porträts unter den Kunstwerken" nicht zu viel würden? Sie sollten gemeint haben, daß an Stelle eines Diadumenos oder Doryphoros, an Stelle der Diskoswerfer und Fechter und Ringer ebensoviele Porträts beliebiger Sieger dem Heiligthum zur gleichen (oder gar größeren) Zierde, der Festversammlung zur gleichen Freude gereichen würden? Und Blümner wäre in dieser Meinung mit ihnen einverstanden?

Oder liegt der eigentliche Anstoß nicht sowohl in dem Hinweis auf das Gesetz der Hellanodiken, als darin, daß Lessing das Porträt-Ideal als „das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt" bezeichnet? Aber Guhrauer sagt ja gerade, und nach Blümners Ansicht „mit Recht," daß Lessing „den künstlerischen Werth und den Geist eines echten Bildnisses nicht besser hätte bezeichnen können, als so, indem er es das Ideal eines gewissen Menschen nennt." Und wenn Blümner hinzusetzt: „In diesem Punct, was das Porträt anlangt, hätte Lessing durch die antike Kunst selbst widerlegt werden können, die gerade in Porträtfiguren gezeigt hat, daß es selbst möglich ist, das Ideal eines gewissen Menschen zum Ideal des (!) Menschen überhaupt zu machen," so kann ich nur erwidern, daß Lessing der Widerlegung gar nicht bedurfte, da er diese Möglichkeit mit keiner Silbe bestreitet.

Ich fürchte, die Herren haben wieder einmal — um das Lessingsche Gleichniß umzukehren — den Riesen für eine Windmühle angesehen,

an der alle Augenblicke etwas zu bessern ist. Sie hätten ganz Recht, wenn nur Lessing sagte: Der mittelmäßigen Kunstwerke sollten nicht zu viel werden; Porträts aber sind mittelmäßige Kunstwerke, denn sie stellen im besten Falle das Ideal eines gewissen Menschen dar. — Aber das sagt Lessing nicht und meint es nicht. Es sollten, sagt er vielmehr, unter den Kunstwerken der mittelmäßigen Porträts nicht zu viel werden. Der mittelmäßigen Porträts. Das kann für den unbefangenen Leser gar nichts Anderes heißen, als „der Porträts von mittelmäßigen Menschen." Über dem Porträt-Ideal, sagt er, muß die Ähnlichkeit herrschen. Er brauchte diesmal die antike Kunst noch gar nicht, er sah es täglich, so oft er über die Lange Brücke ging, „daß es selbst möglich ist, das Ideal eines gewissen Menschen zum Ideal eines (wir wollen es doch lieber bei dem bescheidneren Artikel bewenden lassen) Menschen überhaupt zu machen." Aber doch nicht das Ideal jedes beliebigen, nicht das Ideal eines mittelmäßigen Menschen! Doch nur das Ideal eines solchen, der sich selbst zum Ideal eines Menschen gemacht hat! Doch nur das Ideal eines Perikles, nicht das eines Hyperbolos; nur das Ideal des Großen Kurfürsten, nicht das seines Kutschers.

Und dann: es geht ja doch über alles Maß selbst theologischer Interpretationskunst hinaus, das, was Lessing als Erklärung des Gesetzes der Hellanodiken sagt, zu einem allgemeinen Gesetz für die gesammte Bildkunst stempeln zu wollen. Gewiß meint Lessing, daß das Gesetz der Hellanodiken ein richtiges, dem Wesen der Kunst gemäßes war; aber es kann doch immer nur von dem Wesen derjenigen Kunst gelten, auf die es sich bezieht, nämlich der monumentalen. Und für diese zu behaupten, daß die Berechtigung des Porträts abhängig sei von der Berechtigung dessen, den es darstellt, heißt das wirklich dem Porträt einen zu niedrigen Platz anweisen? Hieße nicht vielmehr das Gegentheil den Unterschied läugnen zwischen dem olympischen Jupiter und Sr. Durchlaucht dem Fürsten von Flachsenfingen?

Schließlich komme ich auf meine erste Frage zurück: „wie niedrig ist denn dieser Platz?" und die Antwort lautet: Lessing weist dem Porträt seinen Rang an unmittelbar hinter demjenigen Kunstwerk, welches er für das höchste erklärt, hinter der freien Schöpfung des Menschenideals, oder mit andern Worten, hinter dem Götterbilde. Wer das „zu niedrig" findet, mit dem kann ich nicht streiten; nur

trifft sein Tadel Lessing nicht in besonderer Weise; auch vor ihm und nach ihm hat es einige Leute gegeben und giebt deren noch, welchen der Hermes des Praxiteles oder die Sixtinische Madonna höher stehen, als das vollendetste Porträtbild.

Wenn es mir, wie ich hoffe, gelungen ist zu zeigen, daß auch von dem Begriffe der Wahrheit ausgehend wir wohl zu einer Vermehrung der Anzahl der Kunstrichtungen und der Mannigfaltigkeit ihrer Combinationen gelangen, aber keineswegs zu einer wesentlichen und durchgehenden Trennung, daß vielmehr alle die Gegensätze einem und demselben Versöhnungspunkte zustreben, welchen wir bald als Höhe der Kunst, bald als vollendete Schönheit bezeichneten: so dürfen wir nun als Resultat aussprechen, daß das Gesetz der Schönheit, so wie es Lessing aufgestellt, sich als völlig siegreich erwiesen hat.

Der einzige Augenblick.

XXX.

„Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften" die Gegenstände der Malerei.

Die Erkenntniß der Mängel und Nachtheile, welche sich aus dem fragmentarischen Zustande des Laokoon ergeben, hat uns genöthigt, zunächst Lessings vorläufiger Ankündigung des Gesetzes der Schönheit die Begründung hinzuzufügen. Von dem Inhalt des Laokoon selbst, so weit derselbe sich auf die bildende Kunst bezieht, haben wir dabei allerdings auch schon einen Theil fester begründen und gegen ungerechtfertigte Angriffe sicher stellen können, jedoch nur unvollkommen, da wir das eigentliche Fundament, welches Lessing seinen Sätzen giebt, noch so gut wie gar nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen haben. Mit diesem Fundament, der Begrenzung des Kunstgebietes aus den Mitteln und der Art und Weise der Nachahmung (ὕλῃ καὶ

τρόποις μιμήσεως), und mit den Gesetzen, welche Lessing daraus entwickelt, werden wir uns im Folgenden zu beschäftigen haben.

Die Anfangssätze des sechzehnten Abschnitts (S. 166 [250] f.) enthalten den „Kern der ganzen Schrift“ (Blümner, Laokoon, S. 172 [593]). Sie lauten:

„Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber articulirte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

„Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

„Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

„Doch alle Körper existiren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.“

Da der Widerspruch, welchen der erste Absatz erfahren, sich lediglich auf die Poesie bezieht, so können wir ihn übergehen, indem wir auf Blümners Auseinandersetzung (a. a. O. S. 174—178 [594—597]) verweisen. Wesentlich können wir dies auch in Bezug auf den zweiten Absatz. Man sollte glauben, der Satz: „folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei“, sei absolut unanfechtbar. Allein was ist für deutsche Gelehrte und solche, die es sein wollen, unanfechtbar? Freilich sind die Anfechtungen auch

danach. Wenn Tölken aus der mit allem Aufwande archäologischer Gelehrsamkeit erhärteten Thatsache, daß die Griechen Naturgegenstände und Abstracta durch Personificationen dargestellt haben, beweisen will, daß sie darin nicht Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften dargestellt: so ist dies eben eine handgreifliche Verdrehung des Sinnes der Lessingschen Worte. Noch thörichter scheint mir Moslers Versuch, nachzuweisen, daß die Malerei auch **Hörbares** darstellen könne. Das wäre eigentlich ganz nett, und wie hübsch ließe es sich praktisch verwerthen. Wie bequem wäre es für eine Frau, wenn sie, statt sich den Schlaf zu verkürzen und ihre Lunge anzustrengen, bloß ihr wohlgetroffenes Bildniß dem Gatten auf den Nachttisch zu stellen brauchte. Daß das Bild immer dieselbe Gardinenpredigt hielte, würde ja nichts schaden. Aber ich fürchte, am zufriedensten mit dem Tausche würde der Gemahl sein.

Doch, wie gesagt, diese Thorheiten hat Blümner (a. a. O. S. 178 [597] ff.) hinlänglich, ja ernsthafter, als sie's werth sind, beleuchtet. Dagegen macht Lessing im zwölften Abschnitt (S. 143 [236] ff.) auf die Versuche der Maler aufmerksam, dem in Rede stehenden Gesetze Trotz zu bieten, indem sie unter die handelnden Personen ihrer Gemälde Personen und Dinge mischen, welche, an sich unsichtbar, nur dem Zuschauer, oder auch einem Theil der handelnden Personen sichtbar, den andern aber unsichtbar sein sollen: während doch in der Malerei „Alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar" ist. Zweifellos hat Lessing Recht, wenn er diese Versuche für verfehlt hält (s. darüber Blümner, a. a. O. S. 150 [580] ff.) und namentlich das Mittel, dessen sich die älteren Maler häufig bedienten, die Wolke, hinter welcher die Gestalten, vor denen, von welchen sie nicht gesehen werden sollen, „wie hinter einer spanischen Wand" verborgen stehen; — wenn er diese Wolke für „nichts besser" erklärt, „als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen"; für „eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das die Gestalt „nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen", und wenn er seine Betrachtung schließt: „nicht genug, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben

sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen".

Das ist selbstverständlich. Ebenso selbstverständlich aber ist, daß die Maler diese Schranke ihrer Kunst gelegentlich als etwas Unbequemes empfinden und sie zu überwinden versuchen. Die Wolke allerdings dürfte schwerlich zum Ziele führen, wenigstens da, wo sie eine mitten in die Handlung gestellte Person für einen Theil der Mithandelnden unsichtbar erscheinen lassen soll; etwas anderes ist es, wenn sie verwendet wird, um Wesen, die wir uns als über den Wolken wohnhaft vorzustellen pflegen, von diesem ihrem Reiche aus an den Schicksalen der Menschen theilnehmend zu zeigen, wie Artemis in dem Pompejanischen Bilde der Opferung der Iphigenie. Hier kann ich nicht mit Blümner einen Fehler gegen die Lessingsche Regel finden: die Wolke ist hier eben *keine* Hieroglyphe, sondern eine wirkliche Wolke, durch welche der Aufenthalt der Göttin den Blicken der Griechen entzogen wird, gleichviel ob jene unsichtbar oder sichtbar ist; da sie aber sichtbar sein *kann*, warum sollte sie der Maler nicht den Beschauern, welche den Raum über der Wolke zugleich mit dem darunter übersehen, zeigen können?

In neuerer Zeit haben einige Künstler einen andern Weg eingeschlagen, um Figuren für einige der handelnden Personen sichtbar, für andere unsichtbar erscheinen zu lassen: sie zeichnen dieselben nebelhaft, durchscheinend oder in bloßem Umriß. Natürlich ist das um nichts besser, ja eher schlechter als die Wolke; diese verhüllt doch wirklich die „unsichtbare" Person für einige der Handelnden, die Nebelgestalt aber wird Allen gleich sehr und gleich wenig sichtbar. Eher kann man dieses Mittel sich gefallen lassen, wenn es eine Figur als *allen* Personen des Bildes unsichtbar dem Beschauer zeigen will: wie uns *Giotto* in dem Bilde von der Bestechung des Judas hinter diesem den Teufel zeigt.

Am sichersten wird der Maler, dafern er das Bedürfniß empfindet, Götter- oder Gespenstererscheinungen zu malen, immer gehen, wenn er die Erscheinung so anbringt, daß die Personen, welche sie nicht sehen sollen, sie auch nicht sehen *können*; nur muß er diese Personen nicht so darstellen, wie auf vielen Bühnen Hamlets Mutter dargestellt wird, nämlich hartnäckig dahin blickend, wohin Hamlet *nicht* zeigt; der Beschauer darf nicht das Gefühl haben, daß er, oder der Maler, jenen

Personen beständig zurufen müsse: um des Himmels Willen, dreht euch nicht um! Aber wenn Cornelius das „sie ist gerettet“ des Dichters durch einen hinter Gretchen erscheinenden Engel ausdrückt, so wird das nicht zu tadeln sein: Gretchen dreht sich ganz gewiß nicht um, Faust aber — warum sollte der, der mit dem Teufel verkehrt, nicht den Engel erblicken? — Auch noch einen andern unter Umständen sehr komisch wirkenden Fehler muß der Maler vermeiden: daß nicht die Erscheinung zwar denen, auf die sie sich zunächst bezieht, unsichtbar bleibe, anderen Personen des Bildes aber sichtbar werde. So ist auf dem Schnorrschen Bilde „Abraham erblickt das gelobte Land“ der Engel zwar den Hauptpersonen unsichtbar, aber vor den Knechten, Schafen und Kamelen fliegt er sichtbarlich her. Und das ist ein schwerer — freilich noch nicht der schwerste — Fehler an Kaulbachs Treppenhausbildern (vergl. Blümner a. a. O.).

Übrigens trifft die Lessingsche Regel bei weitem nicht das ganze Gebiet. Sobald es nur darauf ankommt, höhere Wesen, wie Götter, Engel, Geister, mit Menschen zusammen darzustellen, ohne daß sie ausdrücklich ganz oder für Einzelne unsichtbar sein sollen: so braucht er sich um die Unsichtbarkeit, die ja allerdings, wie Lessing sagt, der „natürliche Zustand“ jener ist, weiter nicht zu kümmern. Wenn es ihm nur gelingt, seine Gestalten als das, was sie vorstellen, zu charakterisiren, und uns seine Darstellung plausibel zu machen. Darum haben denn auch die christlichen Maler jederzeit mit den Personen der heiligen Geschichte Engel und göttliche Erscheinungen in Verbindung gebracht, und das Publicum nahm und nimmt keinen Anstoß daran. Warum sollte der Engel, der Maria den Gruß gebracht hat, sie nicht auch später noch besuchen? Warum sollten nicht Engelskinder das Jesuskind umgeben und mit ihm spielen? Auch ein minder naives Publicum, das nicht mehr an solche sichtbare Erscheinungen glaubt, gesteht wohl dem Maler das Recht zu, dem Beschauer zu zeigen, was die handelnden Personen nicht sehen können, und erfreut sich nichts desto minder an den geflügelten Putten auf Josephs Zimmerplatz. Und ähnlich steht es mit allegorischen Figuren. Wenn das Publicum sich überhaupt die Mischung solcher mit den Gestalten wirklicher Menschen gefallen läßt, so fragt es auch wohl wenig danach, ob jene von diesen gesehen werden, oder ob der Maler ihm etwas zeigt, das die übrigen Personen des Bildes nicht sehen können. (S. darüber unten XLI.)

Aber freilich, die erste Voraussetzung muß zutreffen: der Maler muß seine Gestalten als das, was sie vorstellen, charakterisiren können. Das aber bezweifelt Lessing eben in Bezug auf die griechischen Götter. „Das Schlimmste," sagt er, sei, „daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet." (a. a. O. S. 144 [236]). Und ferner bemerkt er, in der Malerei „verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die sterblichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter im Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget, müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind." Natürlich hat er in der Hauptsache Recht. Dies ist der Punct, wo sich in der That die Weisheit des Griechen zeigt, die wir oben (S. 45) bezweifeln mußten. Zunächst die Weisheit des Dichters, welcher, von wenigen aus asiatischen Einflüssen zu erklärenden Fällen (Ephesische Artemis) abgesehen, seine Götterideale nicht, wie die Inder, durch Multiplicirung, sondern durch Potenzirung menschlicher Organe und Eigenschaften bildet; zweitens aber die Weisheit des Künstlers, welcher von diesen Potenzirungen nur die der Schönheit und der geistigen Eigenschaften, aber nicht, oder doch nur in vorsichtigster Beschränkung (zuweilen in Einzelgestalten bis zum Übermenschlichen, nie bis zum Riesigen) die der Körpergröße[1]) für seine Göttergestalten benutzt. Aber eben darum werden wir Lessing seine Folgerung nicht zuzugeben brauchen. Wenn sie auch auf die größeren Körpermaße und die damit verbundenen Eigenschaften verzichten müssen, brauchen die Götter doch in dem Gemälde nicht „auf das gemeine Maß der Menschheit" herabzusinken, sondern sie können sich immer noch durch ein höheres Maß von Schönheit, Würde, Anmuth, kurz durch das, was wir oben als die Lessingsche Auffassung des Götterideals bezeichnet haben, von den Menschen des Gemäldes unterscheiden. Was aber die „äußeren verabredeten Merkmale" an-

[1]) s. hierüber Blümner, Laokoon, (S. 153 ff. [584]).

langt, so ist auch hier noch nicht der Ort, über deren Entbehrlichkeit oder Unentbehrlichkeit ein endgültiges Urtheil abzugeben. (s. u. XLII.)

Natürlich aber wird es dem Künstler unmöglich sein, Götter, welche ausdrücklich in menschlicher Gestalt erscheinen, wie Athene als Mentor, so darzustellen, daß sie zwar den Menschen des Gemäldes als Menschen, dem Beschauer aber als Götter erscheinen.

Und endlich möchte ich noch eins hervorheben als absolut unmalbar: das sind Träume: der Maler will zeigen, was der Träumende erblickt, und zeigt, was er durchaus nicht erblicken kann. Man wird mir entgegnen, Goethe in der Schlußscene des Egmont thue ja dasselbe; aber das spricht gegen Goethe, nicht gegen mich. Ist Klärchen eine Erscheinung, die der Zuschauer sieht, so kann sie der schlafende Egmont nicht sehen; ist sie eine Traumgestalt, die Egmont erscheint, so kann sie der Zuschauer nicht erblicken. Es ist und bleibt eben ein Operneffect, wie es Schiller bezeichnet. Das Schlimmste hierin hat übrigens Cornelius geleistet in dem Traum des Agamemnon (Deckenbild im Heldensaale der Glyptothek). Wir erblicken Zeus und Hera schlafend, am Boden ebenfalls schlafend (in Morpheus Armen) den Agamemnon; ihm — dem Schlafenden! — zeigt „mit leidenschaftlicher Geberde" Nestor die schlummernden Götter und zugleich ein „Schattenbild, die Flucht Hektors vor Agamemnon." Und das soll bedeuten, daß Zeus dem Agamemnon einen trügerischen Traum sendet in Gestalt des Nestor, welcher den Führer der Griechen ermuthigen soll, während des Schlummers der übelgesinnten Gottheiten den Hektor zu besiegen. Wir sehen eine Traumgestalt, welche dem Schlafenden einen Traum zeigt!

XXXI.

„Einfache und collective Handlungen."

Wir kehren zu den Sätzen des sechzehnten Abschnitts zurück. Der dritte und vierte Absatz (Gegenstände, die aufeinander — andeutungsweise durch Körper) haben in Bezug auf die bildende Kunst keine nennenswerthen Einwendungen erfahren. Nichtsdestoweniger bedarf der Schlußsatz: „Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper," einer Erörterung.

Blümner zieht hier „ergänzend" einige Stellen des Nachlasses heran, aber ohne Rücksicht auf die Zeitfolge, und indem er keine Kritik daran knüpft, sondern nur in einem Puncte seine Zustimmung erklärt. Wir haben diese Stellen (Urentwurf, (1, III); 12; 3, zweiter Abschn. XV; 4, XLIII) schon in der Einleitung (S. 10 ff.) kennen gelernt, indem wir daran die Nothwendigkeit der Vorsicht bei der Benutzung des Nachlasses erläuterten; jetzt werden wir sie auf ihren Inhalt und auf die Frage, wie weit sie wirklich eine „Ergänzung" des Laokoon enthalten, untersuchen müssen.

Was nun die Sätze des Urentwurfs betrifft, so sind dieselben, wie oben gesagt, wörtlich in unsere Stelle des Laokoon übergegangen. 12 dagegen, welches Lessing ausdrücklich als Verbesserung des Urentwurfs bezeichnet, benutzt er doch im Laokoon gar nicht, obwohl er es einmal (3, zw. A. V. X) beabsichtigt zu haben scheint; in der Disposition des zweiten Theils (4) aber nimmt er Einiges daraus, jedoch in ganz anderem Zusammenhange, wieder auf. Insbesondere scheint er den Begriff der Bewegung, insofern derselbe zur Feststellung des Begriffes der Handlung bestimmt war, („Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine Handlung") wieder aufgegeben zu haben; ich kann mich wenigstens nicht überreden, daß diese Definition in dem Satze 4, XLIII würde Platz gefunden haben. In 12 wurde dann aus dieser Definition die Eintheilung der Handlungen in einfache und collective gefolgert, je nachdem die Reihe von Bewegungen in demselben Körper vor sich gehe, oder in verschiedene Körper vertheilt sei. Und „da eine Reihe von Bewegungen in demselben Körper sich in der Zeit eräugnen muß," so wurde weiter geschlossen, „daß die Malerei auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann," daß dagegen, da „die verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilet ist, neben einander in dem Raume existiren müssen; der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist," die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürfen gehören. Warum nun Lessing auch von dieser ganzen Entwickelung nichts beibehalten konnte, als den Schlußsatz, das scheint mir klar. Ob er recht daran that, in den Laokoon nicht die neugefundene Definition von Handlung aufzunehmen, sondern die ursprüngliche („Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen"),

brauchen wir, glaube ich, nicht zu untersuchen. Jedenfalls verfuhr er darin seinem schon öfters von mir hervorgehobenen Grundsatz gemäß, den Gegenstand jedesmal von derjenigen Seite zu beleuchten, von der er der Beleuchtung bedarf. Hier nun handelte es sich für ihn um den Gegensatz von nebeneinander und nacheinander, und dazu waren ihm „Körper mit ihren Theilen" bequemer, als „eine Reihe von Bewegungen." Damit fiel aber auch die Eintheilung der Handlungen nach der Vertheilung der Bewegungen auf einen oder mehrere Körper für diese Stelle fort. Aber noch mehr. Daß Körper „in jedem Augenblick ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen" können, und daß „jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen — die Wirkung einer vorhergehenden" ist und „die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein" kann: das ist es, was der Malerei die Möglichkeit gewährt, Handlungen nachzuahmen: indem sie nämlich aus der Reihe dieser möglichen Centren eines herausgreift, also einen einzelnen Moment darstellt. Indem aber Lessing diese zweifellos richtigen Sätze des Urentwurfs festhält oder vielmehr wiederherstellt, sagt er sich los von den im Widerspruche damit stehenden Ausführungen von 12. Da die Malerei aus der „Reihe der Bewegungen" einen einzelnen Moment herausnimmt, so ist es ganz gleichgültig, ob diese Reihe in einem Körper vor sich geht oder in mehreren, und es fällt jeder Grund weg, die „einfachen" Handlungen aus dem Gebiete der Malerei auszuschließen. Damit verliert aber auch die Eintheilung der Handlungen in einfache und collective für Lessing jeden Werth, und er bringt sie nicht wieder vor, um so mehr, als er, wie ich nicht zweifle, bald erkannt hat, daß sie nicht richtig ist. Ja auch die Definition der Handlung als einer Reihe von Bewegungen wird werthlos für ihn, und er will in den zweiten Theil des Laokoon den Begriff der Bewegung nur noch abgesondert von jener Definition einführen, oder doch jedenfalls nicht um der letzteren willen, sondern höchstens dieselbe als Einkleidung benutzend. Dies ist deutlich aus der Form der Sätze XLIV: „Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen", und XLV: „Von der Bewegung in der Malerei; warum sie nur Menschen und keine Thiere darin empfinden."

Man könnte mir aber einwerfen: „Woher weißt du denn, daß er nicht die Absicht hatte, in XLIII, welches von den der Malerei und Poesie gemeinsamen collectiven Handlungen handeln sollte, die obige Eintheilung und vielleicht auch die Folgerung daraus, die Ausschließung der einfachen Handlungen aus der Malerei, wieder vorzubringen? Wenn wir dir auch die Richtigkeit deiner Deduction zugeben wollen, muß denn darum Lessing das auch erkannt haben?“ Ich erwiedere zuerst auf das Letzte: Allerdings muß er. Denn, alle Achtung vor Ihrem Geist und Ihrer Gelehrsamkeit, meine Herren — von Herder bis Hugo Fechner —; aber wo es auf Schärfe des Denkens ankommt, da können wir getrost behaupten, daß er mit spielender Leichtigkeit erkannte, was wir uns mit Mühe klar machen. In diesem Falle aber liegt die Sache noch besonders einfach. Jene Absicht kann Lessing darum nicht gehabt haben, weil in XLIII die collectiven Handlungen in ganz anderm Zusammenhange auftreten. Von dem Begriffe des dichterischen Ideals, des Ideals der Handlung ausgehend (4, XXXIV), wollte er, und zwar vorzugsweise an Milton, das Wesen der poetischen Gemälde darstellen (XXXV—XXXVIII); die Abschnitte XXXIX—XLII sollten von den successiven Gemälden bei Milton, Homer, Ovid handeln, von dem, „was nie gemalt worden, und nie gemalt werden kann.“ Dagegen,[1]) so sollte in XLIII ausgeführt werden, gebe es, „unter den Gemälden der Handlung“, also innerhalb des Gebietes der Dichtung, „eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedene Körper neben einander vertheilt ist.“ „Diese,“ sagt er, „nenne ich collective Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Malerei und Poesie gemein sind.“ Er führt also hier die collectiven Handlungen ein nicht von der Malerei aus, sondern von der Poesie, als die einzige Ausnahme von dem Gesetze, welches der Poesie die „Dinge nacheinander“ zuweist, den einzigen Theil ihres Gebietes, welcher „Dinge neben einander“ enthält und somit gleicherweise dem Gebiete der Malerei angehört.

Der Satz: „Folglich kann die Malerei auch Handlungen nach-

---

[1]) Blümner (L. Einleitung, [S. 110]) übersieht diesen Zusammenhang, wenn er sagt, „erst im XLIII. Abschn. wird zum allgemeinen Thema zurückgekehrt.“

ahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper", hat also durch den Satz von den collectiven Handlungen allerdings eine Art von „Ergänzung" erfahren. Aber nicht in dem Sinne einer Erläuterung. Denn, um noch einen, und meines Bedünkens den entscheidenden, Grund anzuführen: jener Satz des Laokoon steht in unzertrennlichem Zusammenhange mit dem ihm folgenden: „Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen." Wenn daher unter den Handlungen, welche die Malerei andeutungsweise durch Körper nachahmt, eben die collectiven im Unterschiede von den einfachen verstanden werden sollten, so würde daraus die unmittelbare Folgerung erlaubt sein, daß auch mit den Körpern, welche die Poesie andeutungsweise durch Handlungen schildere, nur diejenigen Körper gemeint seien, unter welche die collectiven Handlungen sich vertheilen.

Wollte man dagegen sagen, die Stelle 4, XLIII ergänze den Satz des Laokoon dahin, daß außer den Handlungen, welche die Malerei andeutungsweise durch Körper nachahme, es noch eine Art von Handlungen gebe, welche sie unmittelbar zu malen im Stande sei, nämlich die collectiven: so ist darauf zu erwidern, daß das einfach nicht wahr wäre. Denn was für eine collective Handlung wir uns auch vorstellen mögen, und auf wie viele verschiedene Körper dieselbe auch vertheilt sei: so kann doch niemals diese Vertheilung in der Weise stattfinden, daß auf die einzelnen Körper eben so viele einzelne gleichzeitige Momente der Handlung kämen; sondern die Gesammthandlung zerfällt in Theilhandlungen, deren jede sich „in einem einzigen Körper nach und nach äußert", und was wir sehen, ist also nicht ein Moment der Handlung, sondern eine Reihe von Momenten der Theilhandlungen neben einander und in Beziehung auf einander; immerhin aber sind es Momente, nicht Handlungen, und sie vereinigen sich zu einem Gesammtmoment, nicht einer Gesammthandlung; erst die Phantasie des Beschauers vermag den Moment zur Handlung zu ergänzen, und somit vermag die Malerei auch die collectiven Handlungen nicht anders nachzuahmen als „andeutungsweise durch Körper."

Mit der Bereicherung unserer Kenntnisse hinsichtlich des Dar-

stellungsgebiets der Malerei ist es also nicht weit her, sie beschränkt sich auf den Satz: „zu den Handlungen, welche die Malerei andeutungsweise durch Körper nachahmen kann, gehören auch die collectiven“, einen Satz, den wir wohl als selbstverständlich bezeichnen können. Der ganze Werth von XLIII würde also darin liegen, daß die collectiven Handlungen der Poesie und der Malerei gemeinsam sind. Aber auch hierzu machte Lessing den bedeutsamen Zusatz: „Doch mit verschiedenen Einschränkungen.“ Schon in 12, wo er noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Mendelssohnschen Einwürfe steht und viel emphatischer die collectiven Handlungen als das „eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerei und Poesie“ bezeichnet, — schon da drängen sich ihm solche Einschränungen auf.[1] „Sie sind“, sagt er, „ihr gemeinschaftliches Gebiet, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.“ Vielmehr müsse dabei die Poesie, „was sie am Ganzen verlieret, an den Theilen zu gewinnen suchen und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil für sich betrachtet schön“ sei; während umgekehrt die Malerei „sich eher in den Theilen als in dem Ganzen vernachlässigen“ müsse. Aber bei dieser verschiedenen „Art der Bebauung“ bleibt er nicht stehen. Sondern er sagt: „diese doppelte Regel, nämlich daß der Maler bei Vorstellungen collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sei, spricht das Urtheil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters, und kann beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.“ Und dann giebt er als Beispiel einer collectiven Handlung, die nicht hätte gemalt werden sollen, Michelangelos jüngstes Gericht, und bezweifelt, daß der sterbende Adonis, der „bei dem Bion ein vortreffliches Gemälde“ ist, und den gerade Mendelssohn als Beispiel „unbeweglicher“ und somit „vollkommen malerischer“ Handlungen angeführt hatte, „einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig“ sei.

Nachdem wir nun vorhin gesehen, wie Lessing sich zu den Hauptsätzen dieses Stückes 12 verhalten, können wir mit Bestimmtheit behaupten, daß er auch diese letzten Sätze nicht ohne erneute Prüfung in seinen zweiten Theil aufgenommen haben würde, und dabei dürften sich wohl die „verschiedenen Einschränkungen“ dahin erweitert haben,

daß die Brauchbarkeit einer collectiven Handlung für ein dichterisches (also successives) Gemälde etwa im umgekehrten Verhältniß zu ihrer Malbarkeit stehe.

Die Sache ist die. Die aus Mendelssohns Einwürfen hervorgegangenen „Verbesserungen" (12) hatten sich bei näherer Prüfung, so weit sie in den ersten Theil des Laokoon hätten aufgenommen werden sollen, nicht bewährt und waren deßhalb unberücksichtigt geblieben. Der Satz von den collectiven Handlungen hatte erst in dem Folgenden (3, zw. A. XV) seine Stelle finden sollen, und demgemäß nahm ihn Lessing in die Disposition des zweiten Theils (4, XLIII) ungeprüft auf; was bei der Prüfung von ihm übrig geblieben sein würde, darüber können wir wohl Vermuthungen hegen, wie ich solche eben ausgesprochen habe. Aber eben darum haben wir kein Recht, sei es von dem Satze XLIII, oder von dem Inhalt von 12 Gebrauch zu machen, weder im Sinne einer Erweiterung, noch einer Erläuterung, noch einer Modification des im Laokoon Enthaltenen.

Kehren wir nun zu diesem zurück. Wir haben schon oben (XX) gelegentlich darauf hingewiesen, daß die Fähigkeit der Malerei, Handlungen andeutungsweise durch Körper nachzuahmen, eine weit beschränktere ist, als man gemeiniglich annimmt.

Es beruht nämlich diese Fähigkeit auf dem Vermögen unserer Einbildungskraft, in dem Moment der Bewegung, in der Stellung oder Gebärde, die ganze Bewegung zu erkennen. Dies Vermögen aber ist ein beschränktes. So wenig wir aus einem einzelnen Ton einen Accord oder eine Melodie zu erkennen vermögen, so wenig zeigt uns eine einzelne Gebärde eine bestimmte Bewegung. Ob ich die Hand öffne oder schließe, den Arm hebe oder senke, mich niederlasse oder aufstehe: immer durchläuft das betheiligte Organ dieselbe Reihe von Stellungen. Wenn uns daher aus dem einzelnen Moment, welchen der Künstler fixirt, die Handlung verständlich sein soll, so bedürfen wir eines Hülfsmittels: er muß uns mindestens das Werkzeug der Handlung zeigen. Auch dann bleibt freilich die Verständlichkeit beschränkt: Diadumenos und Apoxyomenos sind uns vollständig klar, weil hier die Figur selbst das Object ihrer Handlung ist; aber bei den Diskoswerfern oder Fechtern sind wir wohl im Stande, den dargestellten Moment zur Handlung des Werfens oder Stoßens zu

ergänzen, nicht aber die Wirkung zu erkennen. Soll uns auch diese erkenntlich sein, so müssen wir eben das Object der Handlung erblicken, gleichviel ob dies ein bloß duldendes ist, ein lebloser oder belebter, ruhender Gegenstand, wie der Dorn im Fuße des Dornausziehers, die Kinder der Medea, der schlafende Holofernes, der Leichnam des Patroklos; oder ein an der Handlung betheiligtes. Ein völliges, auch das Vorangehende umfassendes, Verständniß derselben wird jedoch, abgesehen von den willkürlichen Zeichen, durch die es in der Regel vermittelt wird, nur dann möglich sein, wenn sich die Handlung auf mehrere Subjecte vertheilt, wie dies in der Laokoongruppe — selbst abgesehen von den Kindern —, in dem Müllerschen Prometheus, in den meisten Darstellungen des Opfers Abrahams der Fall ist. Nur hüte man sich vor dem Irrthum, als ob die Handlung desto klarer werde, je mehr Personen daran theilnehmen; vielmehr wirkt jede Person, die nicht nothwendig daran theilnimmt, eher verwirrend (ich erinnere an das, was ich über Rafaels Galatea und Girons Schwestern gesagt habe), und namentlich ist dies die Eigenschaft derjenigen Figuren, welche nur auf dem Bilde sind, um gesehen zu werden; zuweilen gelingt es ihnen, das Bischen Handlung, welches überhaupt auf dem Bilde vorhanden ist, ganz unkenntlich zu machen. Als Beispiel nenne ich Makarts Einzug Karls des Fünften.

Hierin ist nun die Rechtfertigung dessen enthalten, was ich über die Eintheilung der Handlungen in einfache und collective gesagt habe. Will man als einfache Handlungen solche bezeichnen, welche nur aus einer Bewegung des handelnden Subjectes bestehen, so sind diese in der That unmalbar; aber man wird doch nicht darum die Handlung des Apoxyomenos eine collective nennen können. Und ebensowenig kann man in Cellinis Perseus oder Donatellos Judith — die Gruppen mögen sonst unsern Beifall haben oder nicht — eine einfache, in Berninis Raub der Proserpina dagegen eine collective Handlung finden wollen.

XXXII.

Die Erweiterung des Momentes.

„Die Malerei," schließt Lessing weiter, „kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird."

Im achtzehnten Abschnitt (S. 206 [267]) bemerkt er, daß „in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet." Man wird zugeben müssen, daß dies nicht allzuklar ausgedrückt ist; wenn aber Blümner meint, im Urentwurf (1, VIII, S. 212) äußere sich Lessing „etwas genauer" darüber, so ist dies wieder eine Verkennung des Sachverhältnisses. Die Stelle, an der also Lessing zuerst versucht, sich die Sache klar zu machen, lautet: „Wie der weisere Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn sie etwas merklich entfernt sind, durch einen Kunstgriff vor allem Anstößigen zu retten weiß, welcher darin besteht, daß er diejenigen Figuren, z. E. die eine spätere (soll heißen frühere) Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder sie so stellet, daß sie die itzige Haupthandlung nicht sehen kann (soll heißen können), folglich sie in der Rührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den sie mit angesehen, auf sie gethan: so" u. s. f. Dies ist aber offenbar nicht richtig. Denn wenn eine Person von dem Puncte aus, den sie auf dem Bilde einnimmt, den jetzigen Moment der Haupthandlung nicht sehen kann, und der Maler sie daher eine Stellung einnehmen läßt, welche dem Eindruck des letzten Moments, den sie wahrgenommen hat, entspricht: so ist dies eben die Stellung, die sie in dem Mo=

ment der Haupthandlung einnehmen muß, und es findet gar keine Erweiterung des Moments statt. Auf Rafaels Kreuztragung sind ein Henker und ein Lanzenträger noch bemüht, Christus mit Gewalt zum Tragen des Kreuzes zu zwingen, während schon Simon von Cyrene dasselbe ergriffen hat; sie haben eben den Befehl des Hauptmanns noch nicht vernommen. Auf Holbeins Begegnung Sauls mit Samuel drängen die hinten im Zuge Reitenden nach vorn, eben weil sie in dem Moment, in welchem vorn der Zug stockt, noch nichts davon bemerken können. Und wie viele Beispiele könnte ich noch anführen; sie würden aber alle auf dasselbe hinauslaufen: daß Lessing, als er den Laokoon schrieb, seine frühere Ansicht als unrichtig fallen ließ und sich mit der unzweifelhaft richtigen Behauptung begnügte, daß der Maler da, wo er sich eine Erweiterung des Momentes erlaube, diese Freiheit „durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen“, oder wie ich lieber sagen möchte, verdecken müsse. Wenn auf Rafaels Heliodor die Priester im Heiligthum noch weiterbeten, während der Verbrecher bereits gezüchtigt ist; wenn auf der Vertreibung des Attila ein Theil der Begleiter desselben noch keine Zeichen des Schreckens giebt, während sie doch die himmlische Erscheinung alle zugleich erblickt haben müssen; wenn auf dem Brande des Borgo wir die Flammen hell emporschlagen und die Menschen in verzweifelten Rettungsversuchen begriffen sehen, während doch das Kreuzeszeichen des Papstes im Hintergrund dem Brande augenblicklich Einhalt thun sollte; wenn auf Michelangelos Bekehrung des Saulus die Erscheinung Christi auf einige der Personen noch unmittelbar blendend und lähmend wirkt, während die Hauptfigur, bereits ihrer Erblindung bewußt, sich mit Hülfe eines Dieners vom Boden erheben will, und ein anderer Diener schon das davonstürmende Pferd am Zügel zurückhält: da haben wir es unzweifelhaft mit Erweiterungen des Moments der Handlung zu thun, und es sind eben „gewisse Feinheiten in der Anordnung“, welche es uns nicht, oder doch nicht unmittelbar, zum Bewußtsein kommen lassen, daß wir die Dinge, die wir sehen, eigentlich nicht gleichzeitig sehen können. — Übrigens dürfte dieser Eingriff des Malers in das Gebiet des Nacheinander schwerlich so allgemein sein, wie Lessing meint, daß „vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück“ davon völlig frei wäre. Auf vielen der hierhergehörigen Bilder ist die Handlung gar nicht

so auf einen einzigen Moment zugespitzt, daß man mit Bestimmtheit jeder Figur die ihr augenblicklich gebührende Stellung zuweisen könnte; so würde es **Bokelmann** wahrscheinlich gar nicht möglich sein, einen bestimmten Augenblick anzugeben, in dem die Personen seiner „Testamentseröffnung“ aufgefaßt sind; und doch kann man schwerlich von einer Erweiterung des Momentes sprechen, da die augenblicklichen Stellungen der Personen sehr wohl als gleichzeitig gedacht werden können. Umgekehrt giebt es aber auch Handlungen, die eine solche Erweiterung absolut nicht vertragen. Haarscharf ist auf **Lionardos** Abendmahl Stellung und Gebärde jedes der Apostel auf denselben Moment gestimmt: die unmittelbare Wirkung des „Einer unter Euch wird mich verrathen.“ Und wie widrig berührt dagegen die Erweiterung des Moments bei **Gebhardt**, bei dem gleichzeitig Petrus den Johannes auffordert Christus zu fragen, Christus die Hand erhebt den Bissen einzutauchen, und Judas im Begriff ist aus der Thür zu gehen. — Aber das verschlägt wenig; genug, daß wir mit Lessing einverstanden sind in der Thatsache, daß auf vielen Gemälden der Augenblick etwas erweitert ist, und daß diese Erweiterung, an sich eigentlich ein Fehler, durch die Darstellung in einen Vorzug des Bildes verwandelt werden kann. Lessing hebt an der in Rede stehenden Stelle nur einen einzelnen Punct hervor, nämlich daß Rafael zuweilen das Gewand eine andere Falte machen lasse, als der augenblickliche Stand des Gliedes erfordere. Über diese Stelle selbst und das ihr zu Grunde liegende Mißverständniß habe ich mich in der Einleitung (S. 3 f.) ausgesprochen; ich habe aber auch hervorgehoben, daß dieses Mißverständniß aus einer richtigen Wahrnehmung hervorgegangen sein muß. Und was Lessing hierüber sagt, können wir überhaupt in Bezug auf die Erweiterung des Moments gelten lassen: „Wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdrucks zu erreichen?“

Aber freilich, es muß sich eben um eine Erweiterung des Augenblicks handeln, ein Übergreifen in die nächst benachbarten Augenblicke. Dagegen wird die Zusammenziehung mehrerer **zeitlich getrennter** Momente in **eine** Handlung immer als ein entschiedener Fehler —

nicht bloß von der Kritik betrachtet, sondern unmittelbar empfunden werden. Cornelius' Darstellungen der Zerstörung Trojas und des Kampfes um den Leichnam des Patroklos können wir als Erweiterungen des Momentes gelten lassen; was uns namentlich bei der letzteren etwa störend sein könnte, verschwindet gegen die Großartigkeit der Composition, die Gewalt des Ausdrucks. Aber der Zorn des Achilleus! Im Vordergrunde ist die Versammlung der Fürsten; noch liegt Chryses flehend auf den Knieen, hinten brennen die Scheiterhaufen und schießt Apollo die Pestpfeile, und Kalchas zeigt den Fürsten den zürnenden Gott; und doch hat Agamemnon schon die Briseis gefordert, und ist Achilleus nicht nur schon von Zorn entbrannt, sondern auch schon durch die — unsichtbare — Athene beschwichtigt. Aber damit nicht genug; sondern links reitet bereits die Tochter des Apollopriesters nach Hause, und rechts wird bereits Briseis von den Herolden des Achilleus fortgeführt. Der Katalog der Nationalgallerie will uns zwar bereden, der knieende Priester sei nicht Chryses, sondern Kalchas, der dagegen, den wir als Kalchas bezeichnet, sei Chryses; wodurch denn freilich die ärgste Verwirrung beseitigt würde; nur schade, daß dieser wohlgemeinte Vertuschungsversuch im Widerspruch steht ebensosehr mit dem Augenschein, wie mit den älteren zum Theil authentischen Erklärungen des Bildes (s. z. B. Ernst Förster, Gesch. d. deutschen Kunst, V, S. 43 f.).

Mit Unrecht würde man jedoch aus dem Gesagten schließen, daß es der Malerei überhaupt nicht gestattet sei, zeitlich getrennte Momente auf einem Bilde zu vereinigen. Wenn wir mehrere zeitlich getrennte Handlungen in eine zusammengezogen sehen, so entsteht in uns ein Zwiespalt zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir wissen, und dieser Zwiespalt beeinträchtigt die Wirkung des Bildes. Dagegen hat die Kunst, wie die Poesie, es immer als ihr Recht beansprucht, Menschen, Menschenwerke und Lebensformen, welche der Geschichte angehören, auf einem Raume zu vereinigen. Dieselben haben freilich in bestimmten vergangenen Zeitmomenten gelebt oder existirt; aber indem sie eben in die Geschichte, das ist in unser Wissen von der Vergangenheit aufgenommen sind, sind sie dieser entrückt, sind zu einem Besitzthum der Gegenwart geworden, und es ist das Recht der Kunst, dieses Besitzthum vereint unserm Auge vorzuführen. So versammeln die Brüder Van Eyck Könige und Weise,

Heilige und Märtyrer um den Stuhl des Lammes; so zeigt uns Rafaels Disputa die Theologen, seine Schule von Athen die Denker aller Zeiten im Dienste der Philosophie: so versammelt Paul Delaroches Hemicycle die Künstler, Kaulbachs Reformationsbild Gelehrte und Entdecker, Geistliche und Fürsten um einen gemeinsamen idealen Mittelpunct. Und ebenso vermag der Künstler Lebensformen, die verschiedenen Zeitaltern angehören, in einem idealen Zeitpunct zu versammeln. Nur muß er nicht selbst sein Werk zerstören, indem er an Stelle des idealen Zeitpuncts einen historischen setzt. Anfänge und Blüte griechischer Cultur auf einem Bilde zu vereinigen, mag wohl angehen, und über die geschichtsphilosophischen Ideen, von denen er dabei sich leiten läßt, werden wir mit ihm am wenigsten rechten; nur darf der Künstler, der uns den Homer zeigt, wie er seine Gesänge dem Perikleischen Athen vorsingt, sich nicht vermessen, auf demselben Bilde diese Blüte des Perikleischen Zeitalters zugleich als die Folge der Bekanntschaft mit Homer darstellen zu wollen; er mag uns zeigen, wie die olympischen Götter im Gefolge Homers nach Hellas kommen; aber er darf sie dann nicht in das fertige Parthenon einziehen lassen. Und warum sollte er uns nicht Semiten, Hamiten, Japhetiten als Träger dreier Lebensformen zeigen? wenn er die Entstehung der letzteren aber durch die Sage vom Thurmbau zu Babel erklären will, so darf er uns doch nicht zugleich die drei Völkertypen fertig entwickelt sehen lassen, und den Moment (die Einmischung Jehovahs), von welchem die Entwickelung ausgeht. Aller Glanz der Darstellung, alle Einzelschönheit kann uns auf die Dauer nicht blind machen gegen den schweren Fehler, an dem diese Kaulbachschen Treppenhausbilder kranken; ja wir werden denselben für kaum weniger schwer erklären müssen, als jenen andern, welchen Lessing im Anfange des achtzehnten Abschnittes als einen „Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters" bezeichnet, „den der gute Geschmack nie billigen wird", den Fehler nämlich „zwei nothwendig entfernte Zeitpuncte in ein und eben dasselbe Gemälde zu bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen, und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Tizian die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue" (S. 205 [266]) Lessing hatte gelegentlich eines Excerptes (aus Richardson, traité etc., (7, 18 [B. B, 31]) Gründe zusammengestellt, weßhalb dieser Fehler

so besonders ungereimt sei, und vornehmlich den, daß dadurch „die Einheit des Helden verloren gehe“; er hat es nicht für nöthig gehalten, diese Gründe in den Laokoon aufzunehmen, und ich glaube, wir brauchen nicht auf dieselben zurückzukommen, da sich schwerlich jemand bereit finden wird, jenen Fehler zu läugnen. Aber auffallend bleibt es immerhin, daß ein so offenbarer Fehler so oft begangen werden, ja in manchen Malerschulen (Masolino, Masaccio) geradezu gebräuchlich werden konnte. Man spricht da wohl von „naiver Auffassung“, aber damit ist meines Bedünkens recht wenig gesagt; naiv heißt doch soviel als natürlich, aus natürlicher Empfindung hervorgehend; aber unserm natürlichen, unmittelbaren Empfinden wenigstens erscheint der Raum, den wir mit einem Male überblicken, als Einheit; wir empfinden das, was wir zugleich sehen, auch als gleichzeitig. Und daß die Menschen des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts dies in geringerem Maße empfunden hätten, wird wohl Niemand behaupten wollen. Derselbe Dürer, welcher seinem Publicum zumuthet, den Raum des Allerheiligenbildes als Einheit aufzufassen, kann doch unmöglich glauben, daß das Publicum die Einheit der Landschaft auf seinem Simsonbilde nicht merken werde.

Nun stellen ja allerdings diese Maler die verschiedenen Handlungen nicht ohne Weiteres in denselben Raum, sondern mit wenigen Ausnahmen (Masaccio, Zinsgroschen) theilen sie denselben, sei es, daß sie uns in verschiedene Räume desselben Hauses blicken lassen, oder in Haus und Straße, oder offene Säulenhallen, oder daß ihnen die Pfosten der Weinlauben genügen, um uns nebeneinander Noah bei der Weinlese, beim Festzug und trunken zu zeigen (Benozzo Gozzoli); sei es, daß sie die einzelnen Handlungen in verschiedenen Gründen eines Landschaftsbildes vor sich gehen lassen. Und wenn diese Theilungen, namentlich bei dem Leichtsinn, mit dem die Künstler sie oft selbst zerstören, indem sie die Personen aus einem Raume in den andern treten lassen (so fliegt auf der Ghibertischen Thür der Engel durch das Thor des Paradieses, und verbindet damit, was das Thor trennen soll) — wenn diese Theilungen uns nicht genügen zur Ueberwindung der Einheitsempfindung: so müssen sie doch offenbar den Künstlern genügt haben, um ihren Beschauern die Zumuthung zu stellen, daß dieselben, indem sie in einen andern Theil des Raumes versetzt wurden, sich zugleich in einen andern Zeitpunct ver-

setzten. Also eine stärkere und erfolgreichere Anstrengung der Phantasie, als wir Modernen zu leisten geneigt oder fähig sind, mutheten sie ihrem Publicum zu, und daß sie es so vielfach thaten, beweist, daß das Publicum diese Anstrengung nicht als übermäßig empfand; wurde ihm doch auch auf der Bühne nicht viel Geringeres zugemuthet.

Dies soll natürlich nur eine Erklärung sein, nicht etwa eine Vertheidigung. Und wenn unsere Romantiker in gelegentlichen archaistischen Anwandlungen solche Dinge nachgeahmt haben, so haben sie erfahren müssen, daß das Publicum nicht bereit war, ihnen auf ihrem Wege zu folgen. Daß in Kaulbachs Reineke Fuchs Reineke vorn dem Grimbart beichtet und im Hintergrunde die Hühner jagt, lassen wir uns als einen Scherz in einem satirischen Werke noch gefallen; in der Illustration zu Goethes Legende vom Hufeisen empfinden wir das Gleiche, wenn es schon offenbar auf die Hans Sachssche Manier des Dichters hindeuten soll, doch als eine Ungehörigkeit.

XXXIII.

Ausnahme von dem Gesetz des einzigen Augenblicks.

Und doch erleidet die Gültigkeit des Satzes vom einzigen Augenblick eine Ausnahme. Lessing durfte, oder ich kann wohl sagen mußte dieselbe übersehen; denn der Gang seiner Untersuchung, der ihn beständig nöthigte, seinen Blick auf solche Gegenstände und Handlungen zu richten, an denen sich der Unterschied — oder das Gemeinsame — von Poesie und Bildkunst offenbarte, konnte ihn nicht darauf hinführen, und er, wie seine Zeitgenossen, Winckelmann nicht ausgenommen, gebot nicht über einen seiner Einbildung gegenwärtigen Schatz von Kunstwerken, die geeignet gewesen wären, ihn aufmerksam zu machen. Aber daß keiner seiner Kritiker, weder Tölken, der doch mit der Marathonschlacht des Panainos gegen ihn operirt, noch Vischer, (Aesthetik, III, S. 399), der hervorhebt, daß das Relief „dieselbe Gestalt in verschiedenen aufeinanderfolgenden Acten wiederholen" kann, die Sache gemerkt hat, ist sehr auffallend. Denn es handelt sich keineswegs um tiefverborgene Dinge, sondern um ganz handgreifliche.

Der Satz, daß die Malerei in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen kann, beruht auf dem vorhergegangenen, daß die Zeichen ein bequemes Verhältniß zum Bezeichneten haben müssen, daß daher neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände neben einander ausdrücken können, oder mit andern Worten: daß der Beschauer das, was er zugleich sieht, als gleichzeitig empfindet.

Aber die Kunst kann ja Dinge so nebeneinander ordnen, daß der Beschauer sie nicht gleichzeitig sieht, sondern nach einander.

Wenn wir von einem festen Standpuncte aus eine Reihe von neben einander geordneten Gegenständen, zum Beispiel die Personen eines Zuges, an uns vorüberziehen sehen, so sehen wir dieselben nach einander, auf einander folgend. Dies kann nun freilich die Kunst nicht nachahmen, oder wenigstens wird sie, als schöne Kunst, es verschmähen; aber dieselbe Wirkung wird erreicht, wenn wir in entgegengesetzter, oder mit schnellerer Bewegung in gleicher, Richtung den Zug entlang gehen. Und dies kann die Kunst nachahmen und hat niemals angestanden es zu thun. Indem sie die Dinge neben einander, welche sie allein im Stande ist darzustellen, so ordnet, daß sie den Zuschauer zwingt, dieselben nacheinander zu betrachten: verwandelt sie das Nebeneinander in ein Nacheinander. Und dadurch ist sie in der That im Stande, nicht einen einzigen Augenblick einer Handlung, sondern eine Handlung ihrem ganzen Verlaufe nach darzustellen; nur muß diese Handlung sich nicht um einen Mittelpunct gruppiren und nicht aus einer Reihe von Bewegungen derselben handelnden Personen bestehen; sondern der Verlauf der Handlung muß sich so auf die Personen vertheilen, daß die einzelnen in der Reihenfolge, in der sie neben einander geordnet sind, nacheinander in die Action treten.

Das Mittel nun, welches die Kunst hierzu anwendet, ist natürlich, daß sie das Gemälde oder Relief an der, äußeren oder inneren, Peripherie eines Gebäudes, eines Saales oder Monumentes sich hinziehen läßt, daß sie also cyklische Darstellungen schafft. Und es sind Meisterwerke ersten Ranges, welche sie so geschaffen hat. Soll ich Beispiele anführen? Phidias' Festzug der Panathenäen, die Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite, die Trajanssäule, Thorwaldsens

Alexanderszug, Siemerings Auszug zum Kriege von 1870? Freilich lauter plastische Darstellungen, und wie leicht wäre es, ihre Zahl zu vervielfältigen, wogegen es schwer halten dürfte, eine auch nur kleine Reihe bedeutenderer Gemälde aufzuführen. Der Grund liegt nahe; wir haben ihn schon in dem Abschnitt über das Gesetz der Schönheit gestreift. Die Malerei legt mehr Werth auf die Composition, als auf die Ausbildung der Einzelformen; sie verzichtet daher ungern auf die Einheit des Gesichtspunctes, die ihr noch dazu besser gestattet, eine dramatische Wirkung zu erzielen, als eine epische. Wo ihr daher langgestreckte Wandflächen zugewiesen sind, zieht sie es vor dieselben zu theilen, und auch da, wo sie eine epische Handlung darstellen will, dieselbe in Einzelmomente zu zerlegen. Ich erinnere nur an Schwinds Märchenbilder. Die Plastik dagegen legt das Hauptgewicht auf die Ausbildung der Einzelformen; dramatische Momente wirkungsvoll darzustellen ist ihr nur in sehr beschränktem Maße möglich: was Wunder, wenn sie fortlaufende Handlungen der oben angegebenen Art, die ihr Gelegenheit zur Vorführung mannigfaltiger schöner Körper geben, den Darstellungen geschlossener Momente vorzieht.

Natürlich sind nun die Künstler für cyklische Darstellungen nicht allein auf derartige Handlungen angewiesen; sie können auch einzelne, nicht fortschreitende, Momente einer Gesammthandlung darstellen, wie der Pergamonfries, oder, wie schon gesagt, eine Reihe von einzelnen Momenten einer epischen Handlung; und sie können natürlich auch Situationen darstellen, wie der Sockelfries an Drakes Standbild Friedrich Wilhelm III. und dessen Nachahmung an Enkes Standbild der Königin Luise. Nur eins ist ihnen versagt, und das ist gerade das Merkwürdige, dasjenige, was die cyklischen Darstellungen als Ausnahme kennzeichnet: sie dürfen nicht einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen. Insofern war es ein Mißgriff, auf dem Fries der Siegessäule in Berlin den Moment der Wiedererweckung des deutschen Kaiserthums darzustellen, und weder die ideale Auffassung der Handlung, noch die hohe Kunst der Darstellung vermögen über den Fehler des Wernerschen Bildes hinwegzutäuschen: daß der Beschauer genöthigt wird, nach und nach zu sehen, was er mit einem Male sehen sollte, und daß die Personen des Bildes selbst die Haupthandlung, auf die sich doch alle ihre Blicke richten sollten, nicht sehen können.

Hiermit hängt denn auch die Frage nach der künstlerischen Berechtigung der Panoramen zusammen. Dabei müssen wir aber einen Unterschied machen. Unzweifelhaft folgt aus dem Gesagten die Berechtigung landschaftlicher Panoramen. Zwar müßten streng genommen auch sie von dem eigentlichen Gebiete der schönen Kunst ausgeschlossen werden, weil sie einen Theil der Mittel ihrer Wirkung von anderen Künsten oder Handwerken borgen. Aber wer wäre nicht geneigt den Rigorismus dieses Standpunctes aufzugeben, wenn er sieht, daß mit Hülfe dieser Mittel Bilder von so entzückender Schönheit erzielt werden, wie das Wilbergsche Panorama des Golfs von Neapel (auf der internationalen Fischereiausstellung in Berlin 1880) und besonders das Pergamon-Panorama der Jubiläumsausstellung?

Aber Schlachten-Panoramen! Da ist der Beschauer in den Mittelpunct einer Handlung gestellt, die um ihn herum vorgeht; um sie zu sehen, muß er sich in einem kleinen Kreise herumdrehen: sein Blick haftet auf den Jägern, die einen Hügel hinanklettern, den Reitern, die mit geschwungenem Säbel zu ihrer Abwehr herbeifliegen; von da wendet er sich weiter, und indem er seine Blicke vorwärts schweifen läßt, hat er die unwillkürliche Empfindung, daß die Dinge, welche er sieht, mit ihm vorschreiten, er glaubt, daß, was er nacheinander erblickt, auch nacheinander geschehe; bis er plötzlich — nach einer halben Stunde etwa — dieselben Jäger und Reiter noch in denselben gewaltsamen Stellungen vor sich sieht und nun merkt, daß während dieser ganzen Zeit die Handlung still gestanden hat.

Das mag denn so virtuos gemalt sein, wie es will, und der landschaftliche Hintergrund mag die bewunderungswürdigsten Tiefen und Fernen zeigen: aber es ist und bleibt unkünstlerisch, oder, um wieder das Schillersche Wort zu brauchen, es gehört nicht zur schönen, sondern zur angenehmen Kunst.

Schließlich muß ich noch ein Werk erwähnen, welches eine eigenthümliche Zwischenstellung einnimmt, und welches nach meiner Ansicht gar nicht zu verstehen, sicherlich nicht richtig zu würdigen ist, wenn man nicht das eben Entwickelte in Betracht zieht. Ich rede von Michelangelos jüngstem Gericht. Dasselbe war bestimmt, mit einem Male, von einem Gesichtspuncte aus gesehen zu werden, und dieser Bestimmung entsprach es durch die — schon oben von mir

hervorgehobne — wunderbare Schönheit der Gesammtcomposition. Gleichzeitig aber füllt es einen Raum von so ungeheuren Dimensionen[1]), daß eine genaue Betrachtung des Inhalts der einzelnen Gruppen von demselben Standpuncte aus völlig ausgeschlossen ist. Und dies macht sich der Meister zu Nutze, um den ganzen Hergang des jüngsten Gerichts, vom Rufe der Posaune bis zur Aufnahme der Seligen und Verdammten in Himmel und Hölle, auf einem und demselben Bilde genau in der vorhin angegebenen Weise der Aneinanderreihung aufeinanderfolgender Momente darzustellen.

XXXIV.

Die Eigenschaften des einzigen Augenblicks.

Es bedarf wohl keiner Auseinandersetzung, daß durch die eben besprochene Ausnahme das Gesetz selbst in keiner Weise erschüttert, vielmehr in seiner Geltung befestigt wird. Nur werden wir besser thun ihm folgende Form zu geben:

Die bildende Kunst kann zu ihren Compositionen, so weit dieselben bestimmt sind von **einem** Gesichtspuncte aus gesehen zu werden, nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen.

In Bezug auf den einen Gesichtspunct hebt Lessing im dritten Abschnitt (S. 39 [164]) hervor, daß derselbe für die Malerei ein einziger ist, was ja klar und zweifellos ist, natürlich eben auch cum grano salis zu verstehen. Eigentlich ist es nach den sonstigen Erfahrungen zu verwundern, daß noch kein Lessingkritiker daraus den Schluß gezogen hat, Lessing verbiete alle Bilder, welche so gemalt seien, daß der Beschauer sie von mehr als einem Standpuncte aus sehen könne. Es wäre noch lange nicht das Aergste, was man ihm imputirt hat.

---

[1]) Warum hält es von den Schriftstellern, welche die Werke der Meister dem größeren Publicum näher bringen wollen, nicht Einer für der Mühe werth, die Maße dieses Bildes anzugeben, was doch eine bessere Anschauung gewähren würde, als weitläufiges Gerede?

Der einzige Augenblick, den die Kunst nutzen kann, ist nun kein bestimmter. Aus dem vorangehenden Satze, „Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein“, folgt vielmehr, daß die Kunst jeden Augenblick der Reihe nutzen kann. Damit ist aber nicht gesagt, daß auch jeder Augenblick jeder Reihe gleich geeignet ist, „andeutungsweise“ die Handlung darzustellen. Vielmehr ist für den einzelnen Fall die Brauchbarkeit eines Augenblicks an gewisse Eigenschaften desselben gebunden. Von diesen nennt Lessing hier nur eine: der Maler muß, sagt er, aus der Reihe der Augenblicke „den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“ Wesentlichen Widerspruch hat dieser Satz meines Wissens nicht erfahren; über die Schranken, innerhalb deren die Kunst die Forderung erfüllen kann, haben wir uns (in den Abschnitten XIX und XX) verständigt, so daß wir hierbei nicht zu verweilen brauchen.

Dagegen stellt Lessing schon im dritten Abschnitt (S. 39 u. 40 [165]) zwei andere Forderungen an den zu wählenden Moment: derselbe könne erstens „nicht fruchtbar genug gewählt werden“; fruchtbar aber sei allein dasjenige, „was der Einbildungskraft freies Spiel läßt.“ Und zweitens dürfe der zu wählende Augenblick „nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt.“

Orientiren wir uns zunächst über den Sinn und den Werth, den diese Sätze an ihrer Stelle haben. Es kommt Lessing darauf an, an der Laokoongruppe und der Erzählung des Virgil den Unterschied zwischen bildender Kunst und Poesie zu zeigen. Dazu kann er nicht erst die unbedingte Geltung des Gesetzes der Schönheit nachweisen; er muß sich begnügen, die Geltung desselben im Alterthum festgestellt zu haben; für diejenigen aber, welche meinen, daß „die Kunst in den neueren Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten“ habe, stellt er nun „Betrachtungen“ an, aus denen, auch von ihrem Standpuncte aus, hervorgehen soll, „daß der Künstler in dem Ausdruck Maß halten und ihn nie aus dem höchsten Puncte der Handlung nehmen müsse.“

Für uns nun, die wir uns von der Berechtigung der Forderung, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse, überzeugt

haben, bedarf es dieser „Betrachtungen" zu dem Zwecke, den Lessing unmittelbar im Auge hatte, nicht mehr; wir werden dieselben aber doch im Allgemeinen auf ihre Wahrheit zu prüfen haben, und zwar beginnen wir mit dem Satze vom fruchtbarsten Moment.

XXXV.

Die Unfruchtbarkeit der höchsten Staffel des Affects.

Lessing sagt: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspuncte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunct dieses einzigen Augenblicks, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir hinzudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinauskann, sich unter ihm mit schwächeren Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet." Und er fügt hinzu: „Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer" (genauer wäre allerdings „vorwärts" und „rückwärts") „steigen, ohne ihn in einem leidlicheren, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt." Und zur Erläuterung sagt er von dem rasenden Ajax und der Medea des Timomachus, daß dieser es vortrefflich verstanden habe, jenen Punct, „in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt," darzustellen.

Das heißt also: insofern Kunstwerke bestimmt sind, nicht durch die Darstellung körperlicher Schönheit, sondern durch die der Handlung, also, wie wir oben gesagt haben, poetisch zu wirken, muß ein möglichst fruchtbarer Augenblick gewählt werden, das heißt ein solcher, welcher die Phantasie anregt vorwärts und rückwärts zu schweifen, um sich der Bedeutung des dargestellten Moments bewußt zu werden; die höchste Staffel des Affects aber taugt dazu nicht, denn sie fesselt die Phantasie.

Die Unwiderleglichkeit dieser Schlüsse sowohl, als der theoretischen Betrachtungen, aus denen sie hervorgingen, springt am meisten ins Auge, wenn man die Aufstellungen der Gegner betrachtet. Von diesen ist der gründlichste A. Feuerbach. Es lohnt der Mühe ihn anzuhören. „Daß," sagt er, „diese Wahl des fruchtbarsten Momentes ein unverbrüchliches, der Plastik wesentliches Gesetz sei, muß geläugnet werden. Genau genommen beruht sie auf einer bloßen Accomodation des Bildners an den Beschauer. Der griechische Künstler indessen hatte keinen vernünftigen Grund, die Einbildungskraft des Beschauers in Fesseln zu legen und einer Psyche die Flügel zu binden, von deren Gunst vielleicht der letzte, noch fehlende Prometheusfunke zu erwarten stand. Lehrt die Mehrzahl der noch erhaltenen Statuen wirklich, daß der Affect in der Regel von seiner äußersten Stufe zum fruchtbaren Momente einer niederen herabgestimmt ward, so wäre eben in dieser Mäßigung des Ausdrucks kein unablässiges Hinsteuern nach dem Hafen der plastischen Ruhe, sondern umgekehrt nur ein Beweis mehr für die Tendenz des Lebens und der Beseelung zu erkennen."

Also erstens: Lessing stellt ein Gesetz auf für das Gebiet der Darstellung von Handlungen. Und Feuerbach leugnet, daß dies ein unverbrüchliches Gesetz für das Gesammtgebiet sei. Zweitens: Lessing erklärt den äußersten Moment für ungeeignet, weil er der Einbildungskraft die Flügel binde, und Feuerbach entgegnet, der griechische Künstler habe keinen vernünftigen Grund gehabt, der Einbildungskraft die Flügel zu binden. Soll das etwa ein Zugeständniß sein, nur beschränkt auf den griechischen Künstler? Dann hätte doch angedeutet werden müssen, welchen erdenklichen vernünftigen Grund andere Künstler haben könnten, die Einbildungskraft des Beschauers in Fesseln zu legen. Oder soll es eine Widerlegung sein?

Dann läßt sich der Satz nur in zweierlei Weise verstehen: entweder er enthält eine Verdrehung der Lessingschen Worte, oder er ist schlechtweg Unsinn. Und drittens: Lessing fordert die Wahl eines Moments, welcher die Phantasie anregt, durch ihre Thätigkeit das todte Kunstwerk zu beleben, zu beseelen („Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben"), eines Moments, welcher die Einbildungskraft antreibt, den seufzenden Laokoon in einen schreienden zu verwandeln. Und Feuerbach widerlegt dies, indem er in den von griechischen Künstlern gewählten Momenten einen „Beweis mehr für die Tendenz des Lebens und der Beseelung" erkennt. Das nennt man Lessing widerlegen.

Ich bin wohl zu breit geworden. Ueber Fr. Vischer kann ich kürzer sein. Sein fruchtbarer Moment (Aesthetik III, S. 399) ist gar nicht der Lessingsche, sondern höchstens Lessings prägnanter Moment (s. unt. S. 150). Seine Ausführungen treffen daher auch Lessing gar nicht. Aber er giebt sich nicht einmal die Mühe, diesen zu verstehen; er behauptet, Lessing gebe als Grund an, „daß ein sogenannter äußerster Moment keine innere Entwickelung eines folgenden Bildes dem Zuschauer mehr gestatte," und fährt dann fort: „Der Bildner muß darin ganz frei sein, er mag das eine Mal das Stärkere, Furchtbarere, Aeußerste, das andre Mal das Rückschnellen der gespannten Saite, jetzt ein wildes Ansteigen, jetzt ein ruhiges Absteigen unserer eigenen Phantasie zu bilden überlassen." Sic volo, sic jubeo! Wer könnte dem widersprechen? Natürlich muß der Künstler ganz frei sein: kein Teufel kann ihn zwingen, sein Werk so zu gestalten, daß der Eindruck, welchen er damit beabsichtigt, auch erreicht wird.

Dagegen hatte Blümner (Laokoonstudien, Heft II, S. 9—38) es unternommen zu untersuchen, „wie sich die alte und die moderne Kunst denn zu jener Lessingischen Forderung des fruchtbarsten Momentes verhalte," und glaubte gefunden zu haben, daß dieses Verhalten der Forderung nicht entsprochen habe. Daraus schloß er: „Handelt es sich darum, einen prägnanten Moment aus einer Handlung zur Darstellung auszuwählen, so hat der Künstler zunächst sich zu fragen, welcher Moment unter den darstellbaren die Situation am deutlichsten darlegt und zugleich die Phantasie am lebhaftesten anregt; ob das aber

ein früherer oder ein späterer oder der Culminationspunct der Handlung selbst ist, darüber läßt sich keine allgemeine Regel aufstellen." Dabei möchte ich nun zunächst die merkwürdige Thatsache constatiren, daß Blümner, wenn wir aus diesem Satze das Wort „oder der Culminationspunct der Handlung selbst" weglassen, sich mit Lessing in der denkbar vollständigsten Uebereinstimmung befindet, daß es namentlich auch Lessing niemals in den Sinn gekommen ist, eine solche „allgemeine Regel" aufstellen zu wollen. Aber das sei dahingestellt; das Wesentliche ist, daß Blümner trotz aller Gewissenhaftigkeit und Vorsicht, mit der seine Untersuchung geführt ist, dennoch zu falschen Resultaten gelangt, und zwar aus folgenden Gründen.

Erstens dehnt er seine Untersuchung über ein viel zu weites Gebiet aus. Lessing — der Leser möge mir verzeihen, wenn ich das schon so oft Gesagte noch einmal wiederhole; aber eine Verständigung in diesen Dingen ist nur möglich, wenn wir uns in jedem Augenblicke ganz genau bewußt sind, um was es sich handelt — Lessing also spricht von der Darstellung von Handlungen, und zwar, wie Blümner selbst hervorhebt, von „mit lebhaftem einer Steigerung und einer Abnahme fähigem Affect" verbundenen Handlungen, von solchen, „bei denen die Hauptträger der Handlung zugleich in einem allmählich bis zu einem gewissen Höhenpuncte aufsteigenden und auf diesem entweder endigenden oder von da ab wieder herabsinkenden Affecte sich befinden". Dann darf Blümner aber doch weder mit Orcagnas Triumph des Todes, in dem gar kein Auf- und Absteigen stattfindet, noch mit Rafaels Tod des Ananias und Blendung des Elymas, in welchen der Höhenpunct plötzlich eintritt, gegen Lessing operiren. Ferner hat Lessing, wie aus seinen Worten aufs deutlichste hervorgeht, nur solche Handlungen im Auge, bei welchen sich der Affect bis zu einem „Aeußersten" steigert: so daß ein Beispiel, wie die östliche Giebelgruppe des Parthenon (der Wettstreit zwischen Poseidon und Athene), oder wie Myrons Athene und Marsyas, nicht das Mindeste gegen ihn beweist.

Zweitens faßt Blümner den Begriff „Augenblick" nicht scharf genug. Wenn Lessing „Augenblick" sagt, so meint er damit wirklich einen Augenblick, nicht ein Weilchen. In Blümners Behauptung, daß „die christliche Kunst sich nie davor gescheut habe, die

Opferung Isaaks auf dem höchsten Augenblick der letzten Entscheidung darzustellen, da Abraham schon sein Messer gezückt hat", ist dagegen „Augenblick" im — sit venia verbo — Puttkammerschen Sinne genommen. Man vergleiche zum Beispiel die drei in den Seemannschen Bilderbogen wiedergegebenen Darstellungen des Gegenstandes, von Brunellesco, Ghiberti und Andrea del Sarto, um zu sehen, daß nur die erste derselben mit der Lessingschen Forderung in Zwiespalt ist, nur hier Abraham im Begriff ist zuzustechen, und der Engel eiligst ihm die Hand zurückzieht. An derselben Ungenauigkeit der Auffassung liegt es auch, wenn Blümner in der Niobe den von Lessing verpönten Moment dargestellt sehen zu dürfen glaubt, weil die wirklich höchste Staffel des Affects, die Versteinerung im thränenlosen Schmerz nicht darstellbar sei. Ich will nicht untersuchen, ob das Letztere richtig ist, ob das Erstarren sich in der That nicht ausdrücken lasse — hat nicht die Medusa Rondanini einen dem sehr ähnlichen Ausdruck? —; aber wenn Blümner auch Recht hätte, so wird doch dadurch, daß die höchste Staffel des Affects nicht darstellbar ist, nicht die vorangehende zur höchsten.

Drittens faßt Blümner den Begriff des Höhenpunctes nicht scharf genug. Indem Lessing zum Beweise, daß der Künstler den Ausdruck „nie aus dem höchsten Puncte der Handlung nehmen" müsse, erörtert, daß „die höchste Staffel eines Affects" der Phantasie die Flügel binde: so ist es doch klar, daß sein Verbot sich nur auf denjenigen höchsten Punct der Handlung bezieht, welcher zugleich die höchste Staffel des Affects ist. Daß Blümner dies nicht beachtet — obwohl er es erkannt hat —, hat zur Folge, daß er gegen Lessing Beispiele vorbringt, in welchen der Höhenpunct der Handlung, eben weil er nicht zugleich die höchste Staffel des Affects ist, auch nicht der Phantasie die Flügel bindet. Dies gilt von dem — bereits erwähnten — Ostgiebel des Parthenon, und noch mehr von der Galliergruppe der Villa Ludovisi. Nur äußerlich betrachtet, kann hier der dargestellte Moment als Höhenpunct bezeichnet werden. Die höchste Staffel des Affects zeigt er gewiß nicht. Diese ist vielmehr vorangegangen: der furchtbare Seelenkampf und der Ausdruck desselben auf dem Gesichte des Galliers sind vorbei, er hat seinen Entschluß gefaßt und ausgeführt, sein Weib sinkt todt an ihm nieder, und indem er nun sich das Schwert in die Brust stößt, bricht durch

den tiefen Schmerz in seinem Antlitz der Ausdruck der stolzen Freude, daß er dem Sieger den Kampfpreis entrissen hat.

Viertens geht Blümner, vielleicht durch Vischer verleitet, von dem Grundirrthum aus, als sei Lessings Forderung der Fruchtbarkeit des zu wählenden Momentes eine nähere oder schärfere Bestimmung des Satzes vom prägnantesten Moment. Ich muß schon wieder weitläuftig werden. Im sechzehnten Abschnitt sagt Lessing: Da die Kunst Handlungen nur nachahmen kann durch Darstellung eines Augenblicks, zu welchem der Beschauer die vorangehenden und folgenden Augenblicke hinzudenkt, so muß er für die Darstellung einen solchen wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. An unserer Stelle dagegen sagt er: Da die Kunst Handlungen nur nachahmen kann durch Darstellung eines Augenblicks, zu welchem der Beschauer die vorangehenden und folgenden Augenblicke hinzudenkt, so muß er für die Darstellung einen solchen wählen, welcher den Beschauer anregt, sich das Vorhergehende und Folgende hinzuzudenken. Das sind doch wohl zwei verschiedene Dinge. Natürlich wird in sehr vielen Fällen der fruchtbarste Moment auch der prägnanteste sein, vielleicht in eben so vielen der prägnanteste auch der fruchtbarste; aber kaum weniger oft dürften die beiden Eigenschaften nicht in denselben Augenblick fallen. Wir haben oben (XIX u. XX) Beispiele gesehen von sehr fruchtbaren Momenten, aus denen doch das Vorangehende und Folgende, ja das Geschehende selbst, sehr wenig verständlich wird. Girons Schwestern lassen gewiß der Einbildungskraft freies Spiel; aber verständlicher wäre das Bild, wenn es nicht gerade den Moment darstellte, in dem die Hauptperson gegen die beiden Wagen zugleich ihre Hand ausstreckt. Daß aber bei dem Künstler in der Regel die Rücksicht auf die Verständlichkeit die auf die Anregung der Phantasie überwiegen dürfte, wird man mir wohl zugeben. Und darum ist nicht das Mindeste bewiesen mit Beispielen, in welchen der Höhenpunct der Handlung der einzige prägnante Moment derselben ist.

Fünftens argumentirt Blümner wiederholt mit der Hinweisung auf andere Gründe, welche die Künstler bewogen hätten, zu ihren Werken nicht die höchste Staffel des Affects zu wählen. Aber diese andern Gründe sind ja auch für Lessing die Hauptsache. Nur denjenigen, welche diese andern Gründe nicht anerkennen

wollten, welche leugneten, daß der Ausdruck der Schönheit unterworfen sein müsse, welche leugneten, daß es in der „ganzen sichtbaren Natur“ auch Dinge gebe, die sich nicht malen ließen; nur ihnen wollte Lessing nachweisen, daß, auch wenn sie Recht hätten, dennoch der Künstler nicht den äußersten Moment der Handlung darstellen solle. Daß in tausenden von Fällen der Künstler um der Schönheit willen die höchste Staffel des Affects vermieden; daß in anderen die höchste Staffel nicht darstellbar gewesen sein würde: was soll damit bewiesen werden? Nur wenn man beweisen könnte, daß da, wo die höchste Staffel des Affects nicht mit der Schönheit in Widerspruch steht, nicht der Darstellung, nicht dem Verständniß Schwierigkeiten bietet, daß da die Künstler sie mit Vorliebe wählten: nur dann könnten jene Fälle gegen den Lessingschen Satz verwerthet werden. Aber es läßt sich gerade das Gegentheil beweisen.[1]) Ich will nur auf eine Art von Bildern aufmerksam machen, nämlich Ledas, Jos und dergleichen. Wenn einmal die Schwangestalt oder die Unsichtbarkeit des Liebhabers genügt, um die Handlung in eine so phantastische Sphäre zu rücken, daß keine Rücksicht der Scham sich der Darstellung entgegenstellt, so ist hier sicherlich jedes andere Hinderniß der Wahl des äußersten Momentes beseitigt, und daß dennoch von all den Malern, welche sich dieses Stoffes bemächtigt haben, nicht einer (von ein paar geradezu obscönen französischen Bildchen abgesehen) den Augenblick des höchsten Affectes gewählt hat — ich verweise ganz besonders auf Correggio und Michelangelo — das scheint mir auf das Entscheidendste für Lessing zu sprechen.

Sechstens endlich vernachlässigt, wie wir oben (XI.) gesehen haben, Blümner mit Unrecht die Lessingsche Unterscheidung zwischen dem, was der Künstler „als Künstler“ frei von Zwange schafft, und dem, worin er einem äußerlichen Zwange gehorcht. Die unzähligen mittelalterlichen, die vereinzelten neueren Passions- und Märtyrerbilder, welche aus der höchsten Staffel des Affects genommen sind, können,

---

[1]) Ich habe diesen Beweis in dem, in der Vorrede erwähnten, Programm geführt. Er erleidet auch durch die Ausscheidung derjenigen Beispiele, bei welchen ich, wie ich in der Vorrede gesagt, im Irrthum war, keine Einbuße; im Gegentheil vermindern sich dadurch die Fälle, welche ich als Ausnahmen zugestehen zu müssen glaubte, um ein Bedeutendes, sowohl an Zahl, wie an Gewicht. (S. das über Rubens Gesagte.)

ich wiederhole es, da nicht in Betracht kommen, wo es sich darum handelt, die Gesetze zu erforschen, denen der Künstler bei seinem Schaffen als Künstler gehorcht.

Ueberblicke ich nun die von Blümner beigebrachten Beispiele, so finde ich kaum eines, welches theils diesen Gründen, theils unseren Ausführungen über Schönheit und Ausdruck (XV—XXII) gegenüber Stich hielte. Wenn ich früher zugegeben habe, daß die Laokoongruppe selbst aus der höchsten Staffel des Affects genommen sei, so nehme ich diesen Irrthum, der eben auch bei mir auf Mangel an scharfem Denken beruhte, zurück. Welchen Grad der Leidenschaft, welches „Äußerste“ der Künstler auch dargestellt haben mag: die höchste Staffel des Affects ist es nicht. Die höchste Staffel des Affects ist der höchste Grad des acuten, körperlichen Schmerzes, der sich in dem entsetzlichen Schrei unwiderstehlich Luft macht: und diesen Schrei, den der Dichter uns hören läßt, stellt der Künstler eben nicht dar.

Im Uebrigen müßte ich ein schlechtes Vertrauen zu der Beweiskraft unserer eben genannten Ausführungen haben, wenn ich noch eine Erörterung des Lessingschen Satzes durch Beispiele für nöthig hielte. Nur auf ein einziges will ich zurückverweisen, die Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes (S. 82 f.). Da habe ich hervorgehoben, daß das Grauenhafte gar nicht an die Darstellung des äußersten Momentes gebunden ist — und ich füge hinzu: ebensowenig kommen die andern „andern Gründe“, Verständlichkeit und Darstellbarkeit in Betracht —; aber ich habe auch angedeutet, wie die Fruchtbarkeit des Moments im geraden Verhältniß zu seiner Entfernung vom Gipfelpuncte steht.

XXXVI.

Das Transitorische.

Lessing fährt fort: „Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer; so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötz-

lich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subject. Wenn also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken."

Also Lessing verbietet der Kunst, Erscheinungen auszudrücken, die sich nicht anders als transitorisch denken lassen, zu deren Wesen es gehört, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können. Und dieses Verbot bekämpft Vischer (a. a. O. S. 402) mit dem Hinweis auf den — Apollo von Belvedere, der „in der nächsten Secunde den Arm sinken lassen", auf die Diana von Versailles, die in der nächsten Secunde „den Pfeil auflegen und abschießen" müsse! Und er belehrt uns demgemäß: „die Bildnerkunst wäre auf einen unerträglich engen Spielraum begrenzt, wenn es ihr nicht erlaubt sein sollte, das Augenblickliche darzustellen," und dabei versichert er — alles gegen Lessing! — gewichtige Ruhe sei zwar die schönste Aufgabe der Bildkunst, aber keineswegs ihre einzige.

Andere machen es nicht besser. „Auch das Schnellvorübergehende des Affectes ist kein Grund, die Darstellung desselben dem Plastiker zu verweigern," erklärt Feuerbach, und Schopenhauer sagt: „Lessings Argument vom Transitorischen hat hundert Beispiele von vortrefflichen Figuren gegen sich, die in ganz flüchtigen Bewegungen, tanzend, ringend, haschend u. s. w., festgehalten worden sind." Sehr

richtig bemerkt Blümner (a. a. O. S. 53) dazu: „Das heißt freilich, sich die Sache leicht machen, anstatt den Fragen auf den Grund zu gehen; aber mit diesem oberflächlichen Einwande haben sich die meisten Gegner Lessings, bis herunter auf Dühring, begnügt.“ Aber Blümner hat hier kein Recht, von „Gegnern Lessings“ zu reden. Die Anhänger befleißigen sich ja derselben Oberflächlichkeit. Macht's doch auch Guhrauer nicht besser. Er behauptet (II, I, S. 43), der Satz, daß der einzige Augenblick nicht ausdrücken dürfe, „was sich nicht anders als transitorisch denken läßt,“ stehe im Widerspruch mit dem Satze vom fruchtbarsten Moment. „Denn,“ sagt er, „wenn auch nicht Alles für die Einbildungskraft fruchtbar genannt werden kann, was vorübergehend ist, so wird andrerseits jeder wahrhaft fruchtbare Moment nothwendig transitorisch aufgefaßt werden müssen; denn nur ein solcher wird es sein, welcher ‚der Einbildungskraft freien Spielraum läßt'.“ Und damit man auch ja nicht in Zweifel sei, was das „transitorisch aufgefaßt werden“ heißen soll, zieht er Goethes, wie er meint, meisterhafte Ausführung über den Laokoon heran: „Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Theil genöthigt sein, diese Lage zu verlassen, u. s. w.“ Hierzu setzt Guhrauer mit köstlicher Naivetät: „Offenbar hat Goethe bei dieser Entwickelung sich nicht erinnert, daß er dabei Lessingen widerspreche“. Nein, wahrhaftig, Goethe hat sich dessen nicht erinnert; er hat gemeint, er sage ungefähr dasselbe, was Lessing sagt, wenn er behauptet, die Fähigkeit der Malerei, Handlungen darzustellen, beruhe auf der Eigenschaft der Körper, daß sie „in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen können“. Was weiß auch so ein Dichter von Begriffsbestimmungen. Den deutschen Philosophen war es vorbehalten, zu entdecken, ein vorübergehender Moment, und ein Moment, der sich nicht anders als transitorisch denken läßt — und wie die Bestimmung desselben weiter lautet — sei dasselbe.

Aber wie ist denn das möglich? fragt ein unbefangener Leser. Ja, ich weiß es auch nicht. Aber was wird der unbefangene Leser

erst sagen und fragen, wenn ich ihm die einzige Erklärung gebe, die man allenfalls herauslesen könnte: daß nämlich das Beispiel nicht stimmt. Das Beispiel vom lachenden La Mettrie. Lessing möchte an einem Beispiel zeigen, was dabei herauskommt, wenn der Künstler auf dem Gesicht des Menschen eine nur augenblickliche, plötzlich ausbrechende und plötzlich verschwindende Erscheinung ausdrücken will; es fällt ihm aber aus dem Kreise der Kunstwerke, die er kennt, kein anderes Beispiel ein, als dieser lachende La Mettrie, und weil dieses Beispiel nicht völlig der vorangehenden Definition entspricht, darum ist diese Definition mit einem Male ungültig, ausgelöscht, — und jeder Knabe hat das Recht, mit stumpfen Bolzen auf Lessing zu schießen, und zu erklären, der „Widerspruch zwischen dem Verbote des rein Transitorischen“ und der „Forderung, daß der prägnante und fruchtbarste Moment gewählt werden müsse“, lasse sich „selbst durch die feinste Auslegung nicht wegleugnen“.

Doch nein, es ist nicht bloß der La Mettrie, auf den sie sich steifen; auch aus dem, was Lessing über den Laokoon sagt, glauben sie folgern zu können, daß seine Definition doch nur so ins Zeug hinein geredet ist, daß „was sich nicht anders als transitorisch denken läßt“, bei ihm so viel heißt, als „was nicht in unveränderlicher Ruhe beharrt“. Muß doch auch Blümner bekennen, „daß Lessing hier seine gewohnte Schärfe vermissen läßt“. Nun ja, es ist richtig. Die deutsche Sprache verdankt der Lebensarbeit Lessings die Fähigkeit haarscharfer Begriffsbestimmungen; und den Dank zollen wir dadurch, daß, wenn er selbst, in der Mitte dieser Lebensarbeit, sich an einigen wenigen Stellen noch nicht ganz so haarscharf ausdrückt, wir entweder uns das Recht nehmen, ihn zu zausen wie einen Schulbuben, oder uns nicht die Mühe geben, ihn so zu verstehen, wie er verstanden sein will. Gewiß, wir unterscheiden heute zwischen Schrei, Schreien, Geschrei; wir verbinden mit den beiden letzten Ausdrücken regelmäßig den Begriff der Dauer, den Lessing ja auch zuweilen damit verbindet. Aber wenn er hier, in unmittelbarem Anschluß an das Verbot des nur transitorisch Denkbaren, von dem Schreien des Laokoon spricht, so brauchte man doch wirklich nur für einen Augenblick das Bewußtsein der eigenen Unfehlbarkeit, der Hocherhabenheit über Lessing, bei Seite zu legen, man brauchte nur einmal die Augen aufzumachen, um zu sehen, daß hier mit dem Worte Schreien

der Begriff der Dauer nicht verbunden sein konnte, daß hier das Schreien soviel heißen mußte, als der Schrei, der plötzlich ausbrechende, augenblickliche, plötzlich verschwindende Schrei. Aber es hat's Keiner der Mühe für werth gehalten, so genau hinzusehen.

Und wieder möchte der Leser fragen, frage ich mich selber: bist du nicht ungerecht? führt dich der Eifer für Lessing nicht zu weit? Und wieder muß ich antworten: nein und abermals nein! Von allen den Männern, die ich genannt, allen den Knaben, die ich nicht genannt habe, ist es nicht einem eingefallen, auch nur die Frage aufzuwerfen, ob denn die Kunst etwas, wie den schreienden Laokoon bilden könne, ohne daß er „durch das scheinbar Unabläßige" des Schreiens unleidlich wirkte? Ob denn die bildende Kunst je etwas, wie den schreienden Laokoon, dargestellt habe? Ob denn die bildende Kunst Erscheinungen, wie sie der Lessingschen Definition entsprechen, darstellen dürfe? Ob denn sie selber, glücklicher als Lessing, auch nur ein einziges Beispiel (mit Ausnahme natürlich des belvederischen Apollo) zu nennen wüßten, wonach ein Künstler versucht hätte, solche Erscheinungen auszudrücken? Nur heraus, ihr Herren! nennen Sie uns doch aus Ihrem reichen Wissen das Bild, in welchem Holofernes, von dem Eisen, welches seine Gurgel durchschneidet, aus dem Schlafe erweckt, den den Moment charakterisirenden Gesichtsausdruck zeigt. Oeffnen Sie Ihre archäologischen Schätze und zeigen Sie uns das Relief, das den Prometheus in dem Augenblick darstellt, wo der Schnabel des Geyers zum ersten Male in seine Leber hackt. Vielleicht bringt einer von Ihnen die Medusa von Selinus herbei. Nur das Eine bitte ich mir aus: kommen Sie uns nicht mit dem Laokoon!

Ich bin warm geworden. Aber ich denke, ich darf mit Lessing sagen: Wenn der Mensch bei dem, was er deutlich als Mißhandlung unserer besten, größten Männer erkennt, nicht warm und theilnehmend werden darf, wann und wo darf er es denn?

So lange aber, bis jene Fragen beantwortet, und zu Ungunsten Lessings beantwortet sind, wird es wohl dabei bleiben müssen: da das Vorübergehende im Bilde als dauernd erscheint, so darf der einzige Augenblick, welchen die Kunst zur Nachahmung von Handlungen nutzen kann, nichts ausdrücken, was sich nicht als dauernd denken läßt; denn sonst erhält das Bild ein widernatürliches Ansehen, das heißt, dasjenige, was es zeigt, ist mit der Natur

desjenigen, was es zeigen will, im Widerspruch. (Der Leser verzeihe mir die mir selbst kaum erträgliche Breite; aber wenn ich nicht jedes Wort zerkleinere und zerrühre, wie dem Kinde den Brei, so verstehen mich ja die großen Gelehrten nicht.) Und wir haben oben gesehen, daß die Künstler aller Zeiten nach jenem Gesetze gehandelt, und daß, wo einzelne versucht haben, sich darüber hinwegzusetzen, sie es zum Schaden ihres Werkes gethan.

Die Frage ist nur: was für Dinge sind es, die sich nicht als dauernd, oder, wie Lessing sagt, nicht anders als transitorisch denken lassen. Ich bekenne, daß mir Lessings Definition hier auch nicht ganz genügt; aber freilich nicht, weil sie die Kunst, wie Vischer meint, zu sehr, sondern weil sie sie nicht genug einengt. Denn indem er auf den Begriff des nur transitorisch Denkbaren die Eigenschaften: „Plötzlich ausbrechen", „Plötzlich verschwinden" und „Nur einen Augenblick existiren können" häuft, so beschränkt er dasjenige, was die Kunst nicht ausdrücken soll, auf Dinge, welche sie absolut nicht ausdrücken kann.

XXXVII.

Die Bewegung.

Und damit nöthigt er uns, nun zu fragen: wenn die Kunst andeutungsweise, durch vorübergehende Erscheinungen der Körper, Handlungen ausdrücken will, was für vorübergehende Erscheinungen, oder, wie wir nun wohl sagen dürfen, was für Bewegungen kann sie darstellen?

Blümner hat (a. a. O. S. 62—96) diese Frage mit Benutzung der Henkeschen und Brückeschen Arbeiten ausführlich und gründlich besprochen, so daß ich mich kurz fassen und selbst in den Puncten, in welchen ich zu abweichenden Resultaten komme, wenigstens bezüglich des Materials auf ihn verweisen kann.

Lessing leistet uns hierbei, abgesehen von dem bereits Angegebenen, wenig Hülfe. Er hatte die Absicht, die Frage im zweiten Theile zu besprechen; aber aus dem Satze der Disposition (4 [A, 5]

XLV): „Von der Bewegung in der Malerei; warum sie nur Menschen und keine Thiere darin empfinden", und dem Anfange des folgenden Paragraphen (4, XLVI): „Von der Schnelligkeit", läßt sich nicht hinlänglich ersehen, wie weit und in welcher Weise er die Untersuchung führen wollte. Auch die Stücke 13 und 14 des Nachlasses (H. S. 297 f. [B. C, 12 u. 13]) geben wenig Aufschluß. Das erste ist eine bloße Notiz, deren wesentlicher Inhalt schon im einundzwanzigsten Abschnitt des Laokoon (S. 240 [293]) in den Worten: „der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung" ausgesprochen ist. 13 fügt dem nur das Geschichtchen von dem von Zeuxis gemalten laufenden Knaben mit den Trauben hinzu, und knüpft daran die Bemerkung, daß die Thiere die gemalte Bewegung nicht gewahr werden: „sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführt die Einbildungskraft, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen." Stück 14 enthält eine vorläufige Ausarbeitung über die Mittel, durch welche die Dichter Schnelligkeit ausdrücken können; in Bezug auf die bildende Kunst folgert es nur aus der Definition von Schnelligkeit als einer Erscheinung zugleich im Raume und in der Zeit, daß Schnelligkeit „kein Vorwurf der Malerei" sein kann, und giebt dazu ein Beispiel, das jedoch durch eine hinzugefügte Anmerkung sofort wieder aufgehoben wird. Damit ist nicht viel anzufangen. Justi freilich theilt mit den Bienen das Talent, auch aus der kleinsten Blume Honig zu saugen, und so knüpft er hieran die Bemerkung: „Kaum ist wohl je ein Satz behauptet worden, dem die ganze Geschichte der Kunst ein so einstimmiges Dementi gäbe"; — aber ich hoffe, der Leser glaubt es mir diesmal auf mein Wort, wenn ich versichere, daß ihm der Beweis dieser Sentenz nicht geglückt ist.

Wir werden uns also an das halten müssen, was wir bereits (XXXI) als Inhalt des sechzehnten Abschnittes und daraus sich ergebende Folgerungen hervorgehoben haben. Die Fähigkeit der bildenden Kunst, Handlungen nachzuahmen, beruhe, sagten wir (S. 131) auf dem Vermögen unserer Einbildungskraft, in dem Moment der Bewegung die ganze Bewegung zu erkennen. Das, was die Kunst unmittelbar darzustellen, zu bilden vermag, ist nicht Bewegung, sondern augenblickliche Erscheinung, Moment: wenn also der vorige Satz richtig ist, so kann die Kunst überhaupt nur solche Be-

wegungen nachahmen, welche sich in unterscheidbare Momente auflösen lassen. Nicht nachahmen kann sie also gleichartige, continuirliche Bewegung, dieselbe mag schnell oder langsam, gleichmäßig oder beschleunigt sein: das Rollen der Kegelkugel, den Gang der Uhrzeiger, das ruhige Fließen des Flusses, das Hinabgleiten des Nachens darauf, das Vorbeigleiten des Eisenbahnzuges, den Zug oder das Jagen der Wolken, den flüchtigen Schatten, den sie auf die Flur werfen, den Gang der Sonne, den Fall eines Körpers in der Luft, die Drehung der Windmühlenflügel. In jeder dieser Bewegungen gleicht jeder Moment völlig dem vorigen, den er in ununterbrochener Folge ablöst; es kann also der Künstler gar keinen Moment der Bewegung darstellen, sondern nur den Gegenstand an einem Puncte der Bewegung festhalten; hierdurch aber erhält die Einbildungskraft gar keine Anregung, und sie faßt einen solchen Moment daher überhaupt nicht als Moment der Bewegung auf, sondern als Ruhe. Die Zeiger der Uhr, momentan angeschaut, geben das Bild einer stillstehenden Uhr, ein fixirter Moment des Wolkenzuges erscheint lediglich als bewölkter Himmel.

Da nun fast alle regelmäßigen Bewegungen in der Natur hierher gehören, so liegt hierin die Rechtfertigung des oben (S. 114) ausgesprochenen Satzes, daß die Landschaftsmalerei auf das ganze Gebiet der Handlungen verzichten muß, weil ihr die Fähigkeit des transitorischen Ausdrucks so gut wie völlig abgeht.

Nicht nachahmen kann die Kunst zweitens das Augenblickliche, dasjenige, zu dessen Wesen es gehört, daß es plötzlich ausbricht, nur einen Augenblick währt und plötzlich verschwindet. Hier sind freilich drei unterscheidbare Momente, aber dieselben sind nur für die Reflexion unterscheidbar, nicht für das Auge.

Nicht nachahmen kann die Kunst also die momentane Bewegung: Windstoß, Wetterleuchten; Nicken, Kopfschütteln, Blinzeln, Zucken, Auffahren, das Werfen des Blickes, den Zornblitz des Auges; nicht nachahmen kann sie den plötzlichen Uebergang aus einem Zustande in einen andern: das Hervorbrechen der Thränen, den Ausbruch des Lachens, das Ausstoßen des Schreis (das Schreien des Laokoon!), das Erröthen oder Erblassen. So oft sie es auch versuchen mag, scheitert sie daran. Und ich fürchte, die Künstler versuchen es recht oft, wir merken es nur nicht, wir ahnen es nicht einmal: unsere

Einbildungskraft nimmt das, was Ausbruch der Thränen sein soll, für Weinen, den Niederschlag der Augen für niedergeschlagene, das erröthende Mädchen für ein rosiges.

Dagegen lassen sich in für das Auge unterscheidbare Momente auflösen, sind also nachahmbar, solche Bewegungen, bei denen die Theile des bewegten Gegenstandes sich von Moment zu Moment gegen einander verschieben: also Gang oder Lauf von Menschen und Thieren, Flug der Vögel, Klettern, Springen, Werfen, Schlagen und dergleichen mehr.

Ebenso sind nachahmbar solche Bewegungen, deren Gegenstand sichtbare — oder scheinbare — Veränderungen des durchlaufenen Raumes zur Folge hat: wie der Lauf des Schiffes, das eine Kielfurche zurückläßt, das Rollen des Wagens, hinter dem sich der Staub hebt, oder wie der Blitz und die Sternschnuppe, die ein Nachbild im Auge geben.[1])

Drittens sind nachahmbar Bewegungen, welche eine sichtbare — und nachahmbare — Wirkung auf andere Gegenstände ausüben; also namentlich Bewegungen einer Person, die eine andere Person oder Sache zum Object haben.

Hiermit sind aber nur die Arten der Bewegung festgestellt, welche überhaupt der Nachahmung vermittelst der Nachahmung eines Moments fähig sind. Es folgt aber daraus noch keineswegs die Nachahmbarkeit aller in diesem Gebiet enthaltenen Bewegungen. Nicht genug, wie gesagt, daß dieselben sich in unterscheidbare Momente auflösen lassen: es muß auch aus dem einen nachgeahmten Moment die ganze Bewegung erkennbar sein. Daraus folgt zunächst, daß der Verlauf der Bewegung oder die früheren oder späteren Momente derselben nicht im Widerspruch stehen dürfen zu dem dargestellten Moment. Nicht nachahmen kann die Kunst daher Ortsveränderung, Wachsen oder Schwinden, Verwandlung der Form, Wechsel der Farbe, des Lichts, des Gesammtausdrucks eines Gesichtes. An derjenigen Stelle, in derjenigen Größe, Gestalt, Farbe, mit demjenigen Ausdruck, wie das Auge den Gegenstand erblickt, hält die Phantasie

[1]) Nur in diesem Nachbild liegt die Malbarkeit, das übersehen sowohl Blümner als Henke.

ihn fest. Der Maler kann einen Fischotter malen, der ins Wasser taucht; aber er kann damit nicht darstellen, daß derselbe an einer andern Stelle wieder auftauchen wird. Wollte er es durch Jäger, die auf diese andere Stelle zielen, anzudeuten versuchen, so würde er lediglich damit erreichen, daß der Beschauer glaubte, sie harrten auf einen zweiten Fischotter. Der Maler kann einen Pudel malen, oder einen Elephanten, der den ganzen Raum hinter dem Ofen anfüllt, oder einen Nebel; aber nicht den Pudel, der zum Nilpferd, zum Elephanten anschwillt, in Nebel zerfließen will. Auch der größte Meister kann uns den Popanz als Löwen zeigen oder als Maus, aber er kann uns nicht bewegen, der Maus anzusehen, daß sie den Augenblick vorher Löwe war. Einen Weinenden, einen Lachenden kann die Kunst darstellen, auch einen, der durch Thränen lacht; aber nicht einen, der abwechselnd lacht und weint. Sie kann einen Menschen zeigen, der sich das Lachen verbeißt, aber sie kann es einem ernsten Gesicht nicht ansehen lassen, daß es im vorigen Augenblick gelächelt hat oder im nächsten lachen wird.

Nun könnte mir aber jemand einwenden: „Streng genommen stehen ja in jeder der von dir als nachahmbar bezeichneten Bewegungen die früheren oder späteren Momente mit dem dargestellten Moment im Widerspruch, da sie den Gegenstand in anderer Stellung oder Lage zeigen, und somit wäre überhaupt keine Bewegung darstellbar." Und ich antworte darauf: Das ist an sich richtig: in der That ist der Künstler nicht im Stande, die Einbildungskraft des Beschauers zu zwingen, daß sie den Moment in Bewegung umwandle. Sondern es muß noch etwas hinzukommen. Und das ist es, worauf Lessing hinaus will mit seinem „warum nur Menschen und nicht Thiere die Bewegung empfinden." (4, XLV). Das ist der Sinn des Geschichtchens vom Zeuxis (13), gleichviel ob dasselbe wahr ist oder nicht. Die Sperlinge sehen in den gemalten Kirschen eben Kirschen und picken danach; aber sie sehen in dem in Laufstellung gemalten unbeweglichen Knaben keinen laufenden und fürchten sich nicht vor ihm. Freilich wenn Lessing dazusetzt: „Thierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildungskraft, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen," so ist dies nicht ganz richtig. Es ist wesentlich dieselbe Denkoperation, welche die Sperlinge in Stand setzt, in den

gemalten Kirschen wirkliche, und uns, in dem in Laufstellung gemalten Knaben den Laufenden zu sehen. Daß die Sperlinge diese Operation nicht mitmachen, liegt lediglich an ihrem Mangel an Erfahrung. Sie haben Laufen immer nur als die Fortbewegung, die rasche bedrohliche Annäherung aufgefaßt; sich die Stellungen des Laufenden einzuprägen, dazu nahmen sie sich zu wenig Zeit zur Beobachtung. Aber Lessing hat doch Recht mit seinem: „uns hingegen verführet die Einbildungskraft.“ Denn das ist wirklich das Entscheidende. Die Erfahrung befähigt uns nur die Bewegung zu erkennen, aber sie nöthigt uns nicht, sie macht uns nicht geneigt dazu. Das thut allein die Einbildungskraft, und daher können wir geradezu sagen: die Befähigung der Kunst zur Darstellung von Bewegungen beruht darauf, daß die Einbildungskraft des Beschauers dem Künstler entgegenkommt.

Dies Entgegenkommen aber ist an gewisse Bedingungen geknüpft.

Die Hauptbedingung habe ich schon eben ausgesprochen: der Künstler muß sich an die Erfahrung des Beschauers wenden. Er darf uns also nicht nur keine Bewegung zeigen wollen, deren frühere oder spätere Momente, wie ich oben gesagt, mit dem dargestellten im Widerspruch stehen, sondern auch keine, die uns unbekannt oder deren Vorstellung uns auch nur nicht geläufig ist. Wer nie Delphine hat auftauchen sehen, dem kann der Maler die Wölbung des aus dem Wasserspiegel sich erhebenden Rückens noch so gut zeichnen, Jener wird sie doch nicht in die entsprechende Bewegung umsetzen. Wer nicht in der Reitbahn zu Hause ist, dem kann man leicht ein Pferd zeichnen, das trabt oder galoppirt, aber schwerlich eins, das Paß oder spanischen Tritt geht. Einen Menschen, der in gewöhnlicher Weise eine Treppe hinaufsteigt, kann die Kunst nachahmen, aber nicht einen jener modernen Clowns, die zu diesem Zwecke ihre Beine wie Windmühlenflügel bewegen. Ob wohl in der Stellung des Soldaten, dessen Rückseite vom Fuß bis zum Kopf eine concave Linie bildet, während er das andere Bein horizontal nach vorn streckt, ein antikes Publicum unsern „langsamen Schritt“ geahnt hätte? Und wenn uns der Maler die Rückseite des Pferdes zeigt, damit wir sehen sollen, daß es ungeduldig mit dem Schweife schlägt — die Herren Archäologen müssen mir's nicht übelnehmen, aber ich habe, bei allem guten Willen, mich für die Alexanderschlacht zu begeistern, in diesem hochgehobenen, schräggestellten

Schweife unwillkürlich immer den Anfangsmoment einer andern Bewegung erblickt. Oder wenn wir hinter einer Hecke oder einem Schlagbaum einen Pferdebauch seiner ganzen Länge nach aufgerichtet erblicken und darüber Vorderbeine und Kopf in wunderlichster Verkürzung — jede Kunstausstellung bietet hierzu Beläge —: so mag der Moment des Sprunges noch so getreu nachgeahmt sein; derjenige, welcher nicht, wie der Maler, Specialstudien über springende Pferde gemacht hat, wird ihn ganz sicher nicht als Bewegung, als Sprung auffassen.

Soll nun aber eine solche Bewegung, deren Vorstellung uns bekannt und geläufig ist, aus dem dargestellten Momente erkannt werden, so muß dieser Moment zweitens den Gegenstand deutlich erkennbar als das, was er ist, an einer bestimmten Stelle zeigen. Darum ist der Flug eines Balles malbar, der einer Flintenkugel nicht; wohl aber der Blitz, weil wir denselben gar nicht als das auffassen, was er ist, der Weg eines leuchtenden Punctes, sondern als leuchtende Linie.

Dieser deutlich erkennbare Gegenstand muß dann drittens auch als unzweifelhaft in Bewegung befindlich erkannt werden. Sobald die Bewegung durch weiter nichts angedeutet wird, als durch eine Stellung, die auch als Ruhestellung aufgefaßt werden kann: so begnügt sich der Beschauer mit dem, was er sieht, und seine Einbildungskraft wird nicht angeregt, die Stellung in Bewegung umzusetzen. Ein Knabe, der seine Arme betend emporhebt, wird bei dieser Bewegung an einem Moment anlangen, der ihn genau in der Stellung des Adoranten zeigt; wem fiele es darum ein, diesen aufzufassen als in einer Bewegung aber begriffen und nicht vielmehr in der Ruhestellung des mit aufgehobnen Armen Betenden? Wem, außer etwa Vischer, fiele es ein, beim belvederischen Apollo die Stellung des Arms, der den Feinden die Aegis entgegenhält, als Bewegung auffassen zu wollen? Ich bekenne sogar, daß ich ihn nicht einmal mit Henke „im schnellsten Schritt" zu erblicken vermag. Das mag ja denn aber auf die Stärke, oder vielmehr auf die leichte Bestimmbarkeit der Phantasie ankommen. Die meisten Beschauer fassen sicherlich in sehr vielen Fällen, wo der Maler Bewegung zu malen beabsichtigt hat, dieselbe als Ruhe auf, sie sehen in dem fliegenden Vogel oder Engel einen schwebenden, in dem schwimmenden Schwan einen ruhenden, ja sie tadeln (an Böcklins Gefilden der Seligen) die Halsstellung des Schwans, die

sie aus Mangel an Erfahrung nicht als Moment der Schwimmbewegung auffassen.

Mit dieser Forderung jedoch steht eine vierte in directem Widerspruch, welchen schon Zimmermann richtig erkannt, jedoch irrig auf plastische Werke eingeschränkt hat, nämlich die, daß der dargestellte Gegenstand eine Stellung haben muß, welche als dauernd, wenn auch nur wenige Momente dauernd, aufgefaßt werden kann. Denn da er wenigstens so lange betrachtet werden muß, bis sein Bild auch in den Einzelheiten seiner Erscheinung in unser Bewußtsein übergegangen ist, so dürfen wir während dieser Zeit nicht durch die Empfindung gestört werden, daß wir ihn eigentlich nicht mehr so sehen dürften, wie wir ihn sehen. Das Mittel, dieser Forderung zu genügen, besteht darin, daß der dargestellte Moment ein solcher ist, der als Ruhestellung oder Pause zwischen zwei Bewegungsmomenten, wie Laufbewegungen des Menschen, Galoppsprüngen des Pferdes und dergleichen, aufgefaßt werden kann, oder daß der Künstler gar nicht einen wirklichen Moment der Bewegung nachahmt, sondern das aus mehreren Momenten combinirte Gesammtbild, welches rasche Bewegungen, wie Trab oder Galopp eines Pferdes, in unserer Vorstellung zurückgelassen haben, und welches, da es eben aus einer mehrere Augenblicke dauernden Betrachtung entstanden ist, auch eine eben so lange verträgt.

Daraus folgt natürlich, daß, zu je längerer Betrachtung eines Gegenstandes wir genöthigt werden, desto weniger er im Stande ist, uns den Eindruck einer von Moment zu Moment rasch fortschreitenden Bewegung zu machen; zur längsten Betrachtung aber nöthigt uns die Einzelfigur, die gemalte so gut wie die plastische: daher ist sie am wenigsten zur Darstellung ununterbrochen fortschreitender Bewegungen geeignet. Ja, wir müssen für Einzelfiguren geradezu eine Stellung verlangen, die auch als Ruhestellung aufgefaßt werden kann, auch auf die Gefahr hin, daß der Zuschauer sie wirklich so auffaßt. Das Kunstwerk verliert dabei von seiner Wirkung nicht das Mindeste. Gesetzt — aber nicht zugegeben — der Künstler habe den Belvederischen Apollo rasch einherschreitend gedacht, derselbe erscheint uns aber als einer, der den raschen Schritt gehemmt hat und nun stillstehend den Feind vernichtet: ist es nicht besser, unsere Einbildungskraft bleibt so hinter der Darstellung zurück, als wenn

wir die Bewegung als solche auffassen und, nachdem wir die Figur lange ruhig betrachtet haben, es als einen störenden Widerspruch empfinden, daß wir sie so lange ruhig betrachten können, da sie uns doch längst weggelaufen sein oder ihre Stellung gänzlich verändert haben sollte? Eine Empfindung, die ich z. B. bei der Diana von Versailles und dem Myronischen Diskoswerfer nicht los werden zu können gestehe.

Aber die Erfüllung aller bisher gestellten Forderungen genügt noch nicht; der Moment muß, und das ist die fünfte Forderung, so dargestellt sein, daß nicht nur die Art, sondern auch die Richtung und das Ziel der Bewegung deutlich daraus erkennbar sind. Ich habe dies bereits oben (XXXI, S. 131) besprochen und darauf hingewiesen, daß wir beispielsweise die Stellung eines Armes, die ebensogut der Bewegung des Hebens wie der des Senkens zukommt, eben darum gar nicht als Bewegung auffassen. Wenn uns ein Künstler eine Figur in einer derartigen zweideutigen Stellung zeigte, welche wir als Ruhestellung nicht für möglich hielten, so würden wir dennoch nicht unsere Einbildungskraft anstrengen, die Richtung der Bewegung zu erkennen, sondern wir würden den Künstler tadeln, der uns eine so erzwungene Stellung vorführte. Umgekehrt ist zum Beispiel die Tänzerin in Siemiradskys „Schwertertanz" eine prachtvolle Figur;[1]) aber wenn man uns sagen wollte, sie solle in dem Momente dargestellt sein, wo sie sich rückwärts überschlagend sich zwischen die Schwerter stürzt, da müßten wir das Bild für vollständig verfehlt erklären. Gesetzt, die Reflexion, daß ein Ball oder Stein nicht in der Luft schweben könne, genüge, um den an einem Puncte der Luft gemalten für die Phantasie in Bewegung erscheinen zu lassen: so ist dies doch nur der Fall, wenn uns die Richtung der Bewegung gezeigt wird. Wenn wir zwei Personen sehen, von denen die eine eben geworfen hat, die andere die Hände zum Fang aufhebt, so glauben wir — vielleicht — den Ball zwischen ihnen fliegen zu sehen; stehen sie aber beide zum Fange bereit, oder sehen wir zwei Werfende einander gegenüber und in der Luft zwischen ihnen zwei Bälle, so ist jede Empfindung einer Bewegung aufgehoben.

---

[1]) In Folge dessen ist sie auch bereits (in H. Schneiders „Tanzstunde im Dionysostempel", in der Jubiläumsausstellung) zur Tanzlehrerin avancirt.

Aus der Vielheit dieser Forderungen ergiebt sich nun offenba eine neue Bedingung: es müssen mehrere Motive zusammen wirken, um die Einbildungskraft anzuregen. Das geht schon mi Nothwendigkeit aus dem vorhin erwähnten Widerspruch hervor. Wen der Moment, in welchem der Gegenstand der Bewegung dargestell ist, ein wirklicher oder scheinbarer Ruhepunct ist, dieser Gegenstan aber als unzweifelhaft in Bewegung erkannt werden muß, wie wi gesagt haben: so muß Letzteres durch einen andern Gegenstand, welche entweder die Ursache oder die Folge der Bewegung zeigt, bewirk werden. An dem Verfolger erkenne ich die Eile der Flucht, de Fliehende zeigt mir die Unaufhaltsamkeit der Verfolgung. Eine Reiterschaar in Bewegung zu zeigen, ist viel leichter, als einen einzelnen Reiter. Ausgreifende Pferde, die geschwungene Peitsche des Kutschers, aufwirbelnder Staub, das Bild schnell rollender Räder: dies zusammen giebt den Eindruck lebhafter Bewegung, den ein einzelner dieser Züge nicht machen würde.

Besonders läßt die Forderung, daß wir nicht zu allzulanger Betrachtung eines Gegenstandes genöthigt werden, sich nur dadurch erreichen, daß das Bild uns eine Mannigfaltigkeit von Gegenständen zeigt, welche, indem sie sämmtlich in irgend einer Weise an der Bewegung betheiligt sind, den Eindruck derselben erhöhen, zugleich aber dem Auge Gelegenheit geben, von einem zum andern schweifend, jeden nur so lange hintereinander zu betrachten, daß sich eben die Vorstellung des Ruhepunktes nicht in die der Ruhe verwandelt. In vollendetster Weise habe ich diese Aufgabe gelöst gefunden in Henne-bergs „Spazierritt in der römischen Campagna" (Hennebergausstellung der Nationalgallerie 1877; das in Privatbesitz befindliche Bild ist meines Wissens leider nicht vervielfältigt), einem Bilde, welches ebensosehr durch die Schönheit und Anmuth seiner Figuren, als durch den wirkungsvollen Ausdruck der lebhaftesten Bewegung entzückt. Indem hier das Auge von einem der schönen Thiere, einer der prächtigen Reitergestalten zur andern schweift, um immer wieder auf der überaus lieblichen Reiterin in der Mitte (auf dem Fuchs) auszuruhen, so erhält es überall, in Stellungen, Gewändern, Mienen den Eindruck der Bewegung und wird doch nie genöthigt so lange auf einer Stelle zu verweilen, daß der Beschauer sich der thatsächlichen Unbeweglichkeit der Gestalten bewußt würde. Und hierauf, auf dieser Combination,

in welcher der Ausdruck der Bewegung wesentlich zur Erhöhung der Schönheit dient, beruht die Wirkung aller ähnlichen Kunstwerke, wie Lionardos Anghiarischlacht, die Hauptgruppen in Rafaels Constantinschlacht, Rubens' Raub der Töchter des Leucippus, Amazonenschlacht, Löwenjagden, Cornelius' apokalyptische Reiter, Kaulbachs Hunnenschlacht, Hennebergs Jagd nach dem Glücke, ebensosehr wie die der lebhaft bewegten plastischen Gruppen. Aber wenn wir jenen Beispielen, deren Zahl sich ja allerdings reichlich erhöhen ließe, die Massen von wacker componirten und trefflich ausgeführten Kunstwerken entgegenstellen — vom Farnesischen Stier bis zum Bilde des letzten Rennens in Baden-Baden —, deren Künstler sich vergeblich bemühen, uns glauben zu machen, ihre Figuren bewegten sich, während sie doch eben jenen Eindruck der Unbeweglichkeit machen, wie ihn der Dichter mit dem Worte „ein gemalter Wüth'rich" bezeichnet: dann werden wir doch wohl Lessing zugeben müssen, daß Bewegung, und Schönheit in Bewegung, dem Maler „weniger bequem" ist als dem Dichter, und daß daher die Darstellung der Bewegung schwerlich in dem Grade Hauptaufgabe der bildenden Kunst sein kann, wie manche neuere Aesthetiker es uns glauben machen wollen. Aber wir haben auch schon darauf hingewiesen, daß, sobald der Ausdruck der Bewegung nur zur Erhöhung der Schönheit beiträgt, es nicht so viel verschlägt, wenn er nicht bis zum höchsten Grade der Illusion getrieben ist.

Wir wollen also keineswegs dem Künstler den Rath geben, sich der Darstellung der Bewegung zu enthalten, sondern nur, behutsam in der Auswahl zu sein und namentlich kein Mittel außer Acht zu lassen, durch welches das Entgegenkommen der Phantasie gefördert werden kann. Besonders ein solches Mittel will ich hervorheben, welches Blümner, wie mir scheint, zu wenig berücksichtigt hat. Nämlich da die gemalten Gegenstände in der That ruhen, so wird der Maler Bewegung am leichtesten durch solche Gegenstände darstellen, welche wir gewöhnt sind als in Bewegung befindlich aufzufassen, während wir sie in Ruhe sehen. Das ist der Fall mit allen solchen Gegenständen, welche, in solcher Entfernung von unserem Auge, daß wir die einzelnen Theile nicht mehr genau unterscheiden, sich in der Richtung der Axe unseres Blickes uns nähern oder von uns entfernen. Mit aller Kunst, mit allen möglichen Hülfs-

mitteln wird uns der Maler kaum bereden können, daß ein Schiff, welches wir der Länge nach vor uns sehen, sich wirklich bei uns vorbei bewegt. Eher werden wir, wenn wir es zum Beispiel nach rechts gerichtet sehen und die Wellen sich an seinem Bug brechen, während die Segel in entgegengesetzter Richtung sich blähen, eine Bewegung erkennen, aber freilich keine Vorwärtsbewegung, sondern die des Umlegens. Wenn wir dagegen den Bug des Schiffes uns zugekehrt sehen, dazu die Wellen, die sich an ihm brechen, die Segel, die uns ihre Wölbung zukehren, oder die Rauchwolke, die sich nach hinten zieht: so empfangen wir den fast unmittelbaren Eindruck, daß das Schiff auf uns zukommt. Und ebenso vermag uns der Maler durch die Stellung des Schiffes und der Segel, oder die Richtung des Rauches, verbunden mit der von vorn nach hinten sich verschmälernden Kielfurche, sehr wohl ein von uns sich entfernendes Schiff zu zeigen. Nur darum lassen wir uns auf modernen Schlachtenbildern die beliebten weißen Wölkchen in der Luft gefallen, weil wir — vermuthlich in den meisten Fällen gar nicht der Intention des Malers gemäß — ohne Weiteres annehmen, daß es auf uns zukommende Bomben sind; wenn aber ein Maler in die rechte Ecke des Bildes eine Batterie mit nach links gerichteten Kanonen und thätiger Bedienung malte und in die Mitte der Luft die weißen Wölkchen: wir würden die Batterie keineswegs als Hülfsmittel, als Wegweiser für die Bewegung empfinden, vielmehr die Zumuthung, die weißen Wölkchen als an uns vorüberfliegende Bomben aufzufassen, entschieden zurückweisen. Ähnlich verhält es sich auch mit dem geworfenen Balle, von dem wir vorhin sagten, daß wir ihn „vielleicht" fliegen sehen würden: es wird dies am ersten der Fall sein, wenn die beiden Personen nicht in einer Tiefe des Bildes stehen, sondern etwa die fangende ganz vorn, die werfende weiter nach hinten, so daß der Ball auf uns zufliegt. Freilich das Beste dabei müssen immer die beiden Ballspieler thun, indem sie unser Auge durch ihren Reiz so fesseln, daß wir für den Ball nur gelegentlich einen flüchtigen Blick übrig haben; denn sobald wir denselben fest ansehen, verschwindet der Eindruck der Bewegung vollständig.

XXXVIII.

Das Schweben.

Da die Ursache, weßhalb die Darstellung eines fliegenden Balles und ähnlicher Gegenstände so schwierig ist, offenbar darin liegt, daß der Beschauer hier nicht, wie beim Vogel oder Engel, die Stellung als Schweben auffassen kann: so dürfte hier der Ort sein, auf Lessings Bemerkung über das Schweben einzugehen. Lessing stellt in einer Anmerkung (zum siebenten Abschnitt, S. 92 [202] ff.) über eine römische Münze, die Behauptung auf, „daß ein schwebender Körper, ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet". „Auch die neue Malerei," fährt er fort, „erlaubet sich dieselbe nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein." Blümner (S. 100 [548]) gesteht die Ungereimtheit zu und weist nur nach, daß sich in der alten Kunst Beispiele davon finden. Aber wenn wir auch im Allgemeinen Lessing Recht geben müssen, so gilt doch hier sein Wort: „Wie Manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen." Ich will hier nicht von den pompejanischen Tänzerinnen und Bakchantinnen reden, die ja nicht eigentlich als schwebend dargestellt sind, sondern nur darum zu schweben scheinen, weil sie überhaupt ohne den umgebenden Raum gemalt sind — allerdings glaube ich nicht, daß man an ihnen das Schweben als eine Ungereimtheit empfindet. Aber auf ein anderes Beispiel verweise ich: auf Rafaels Verklärung, in welcher es dem Künstler in der That gelungen ist, „ohne eine scheinbare Ursache", bloß durch Ausdruck, Gebärden, Gewänder uns von dem Schweben seiner Gestalten, der Schwere zum Trotz, vollständig zu überzeugen. — Lessing setzt dann noch hinzu: „Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als

bei der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen?
In der That sind ein paar Flügel, eine Wolke auch nichts anders
als dergleichen Zeichen." Auch hiergegen läßt sich mancherlei ein-
wenden. Wenn der Maler seine Sache nur versteht, so kann er uns
allerhand Dinge glaubhaft machen, die eigentlich — nicht sowohl unser
Auge, als — unsern gesunden Verstand beleidigen müßten. Wenn er
seine Figuren von Lichtglanz umflossen in der Luft schweben läßt, so
charakterisirt er sie dadurch unserer gefälligen Phantasie eben als Götter,
und weil es Götter sind, beleidigt es uns nicht, sie in der Luft schweben
zu sehen. Man betrachte zum Beispiel die Götter auf Kaulbachs
„Homer und die Griechen"; die Thetis auf demselben Bilde möchte
ich freilich nicht als gelungenes Beispiel bezeichnen. Und wenn ich
noch die Gestalten des Gottvater auf Michelangelos Schöpfungsbildern
anführe, so wird man mir zugeben, daß derartige Zugeständnisse,
welche die Phantasie des Beschauers dem Künstler macht, nicht wohl
„verabredete Zeichen" genannt werden können. Am wenigsten scheint
mir dieser Ausdruck ohne Weiteres auf Flügel und Wolken an-
wendbar. Das sind sie wohl bei dem Pfuscher, welcher meint, be-
liebige Figuren als schwebend oder göttlich zu charakterisiren, wenn
er ihnen ein paar Flügel giebt oder sie auf eine Wolke stellt; wenn
der Künstler sich aber an eine in unserer Seele lebendige Vorstellung
von — wirklichen oder erdichteten — Wesen wendet, die uns diese
Wesen geflügelt oder in Wolken schwebend zeigt, so sind Flügel und
Wolken eben Bestandtheile ihres Wesens. Bei der Thetis, die Graf
Caylus (s. eben diese Stelle des Laokoon) auf einer Wolke in den
Olymp wandern läßt, ist diese Wolke ein verabredetes Zeichen; auf
der sixtinischen Madonna ist sie es sicherlich nicht. Und ebensowenig
sind es die Flügel an der Siegesgöttin der Athenagruppe im Perga-
monfries und an den Engeln, welche Luinis und Mückes heilige
Katharinen, oder Plockhorsts Leichnam des Moses tragen.

XXXIX.

Der transitorische Ausdruck.

Wenn es sich hier um eine Einzelheit handelte, in der wir mit Lessing nicht übereinstimmen konnten, so müssen wir nun dagegen, gleichfalls im Anschluß an unsere letzten Auseinandersetzungen, einen Punct von allgemeinerer Bedeutung besprechen. Es handelt sich um die bereits mehrfach erwähnte Stelle des einundzwanzigsten Abschnitts (S. 240 [293]): „Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse."

Die ganze Stelle steht, mit Ausnahme des Anfangs wörtlich, schon im Urentwurf, und da schon hatte Mendelssohn zu dem Schlußsatz und dem beigegebenen Beispiel: „Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer, und was ist anstößiger, als das Transitorische der Natur in ein Fortdauerndes der Kunst zu verwandeln?" die — wenigstens in Bezug auf die bildende Kunst — richtige Bemerkung gemacht: „Sowohl Dichter als Maler scheinen sich vielmehr diese Regel vorgeschrieben zu haben: eine Person allein und in Ruhe muß einen fortdauernden Anstand, in Verbindung oder Handlung aber eine transitorische Attitude haben. Die Venus in Ruhe liebt das Lächeln; wenn sie aber ihren Amor liebkoset, oder die Bildsäule des Pygmalion belebt, so lächelt sie wirklich". Nichtsdestoweniger hat Lessing den Satz: „Folglich wird der Reiz bei ihm (dem Maler) zur Grimasse" in den Laokoon aufgenommen, obgleich er doch, als er ihn abschrieb, zugleich Mendelssohns Worte vor Augen hatte. Es ist mir nun gar nicht zweifelhaft, nicht nur, daß er mit diesem Satz nur Einzelfiguren im Sinne hatte, sondern auch, daß er nicht auf den Gedanken kam, man könne das nicht merken. Denn indem er erst davon spricht, daß der Dichter körperliche Schönheit durch ihre Wirkung, also durch die Verbindung mit andern Figuren erkennen läßt, und dann einen andern Weg nachweist, den der Dichter also doch offenbar

da einschlägt, wo er eben es mit der einzelnen Gestalt zu thun hat —, was auch aus den folgenden Beispielen (Alcina, Anakreons Mädchen) hervorgeht: so glaubte er offenbar, daß der Leser die Parallele mit dem Gemälde des Malers auch auf dieselbe Art von Gegenständen, also Einzelfiguren, beziehen müsse. Aber er rechnete allzusehr auf aufmerksame und — wohlwollende Leser. Und er fand Leser, welche solche Sätze, deren beschränkte Geltung er als selbstverständlich auszusprechen für überflüssig hielt, nun als ganz allgemeine Regeln auffaßten, und andere, welche froh waren, ihn tadeln zu können über seine „einseitige Betrachtung der bildenden Kunst als sinnlicher Darstellung des Einzelkörpers".

Lessings Fehler besteht also jedenfalls nicht darin, daß er eine nur für eine bestimmte Gattung von Kunstwerken gültige Regel für allgemein gültig gehalten, sondern nur, daß er die Beschränkung ihrer Gültigkeit nicht ausdrücklich ausgesprochen, und dadurch minder aufmerksame Leser zu jener allerdings verzeihlichen falschen Auffassung verleitet hat. Daß aber in der Beschränkung auf Einzelfiguren der Satz unanfechtbar ist, geht, glaube ich, aus dem, was ich überhaupt über die Fähigkeit der Kunst, Bewegung darzustellen, und früher über die Verständlichkeit des transitorischen Ausdrucks gesagt habe, unwiderleglich hervor. Eine Bewegung, von der wir weder Quelle noch Richtung noch Wirkung erblicken, fassen wir nicht als Bewegung auf, sondern als Ruhe, als Dauerndes, und das heißt, auf die in Rede stehenden Bewegungen angewandt: der Reiz wird zur Grimasse. Freilich fehlt es nicht an Leuten, die auch dies bestreiten. „Wer wird denn", sagt Frauenstädt, „wenn er einen Lachenden im Bilde oder in einer Statue sieht, glauben, daß derselbe unaufhörlich lacht? Und wenn wirklich der Lachende bei längerem Ansehen sich nur in einen Grinsenden verwandelt, wer heißt uns denn, ihn so lange anzusehen, bis diese Verwandlung in uns vor sich geht? — Anstatt zu folgern, daß Transitorisches auch nur transitorisch angesehen werden darf, hat Lessing gefolgert, daß es in einem transitorischen Material gesehen werden müsse u. s. f." Ich denke, der Leser hat genug an dieser Probe höheren Blödsinns und verlangt von mir keine Bekämpfung. Hübsch wäre es freilich, wenn der Künstler im Ausstellungskatalog zu seinem Bilde die Bemerkung setzte: „darf nur eine Secunde lang betrachtet werden".

Es ist klar, daß, was vom Reiz, das ist der schönen Bewegung, gesagt ist, ebenso von jeder andern Bewegung des Antlitzes und des Körpers gelten muß. Und somit wären wir bei unserm Ausgangspunct angelangt, dem Satze, dessen Richtigkeit wir bereits oben (XXXVI) erwiesen haben: Der einzige Augenblick, welchen die Kunst zur Nachahmung von Handlungen nützen kann, darf nichts ausdrücken, was sich nicht als dauernd oder, wie Lessing sagt, nicht anders als transitorisch denken läßt. Und nachdem wir inzwischen gesehen haben, inwiefern die Kunst überhaupt Bewegungen auszudrücken vermag, so können wir nun auch die Frage, wie weit die Kunst transitorischen Ausdruck nachahmen soll, die Frage, wie weit Lessings Beispiel vom lachenden La Mettrie, wenn es auch auf die vorhergehende Definition nicht paßt, doch an sich richtig ist, genauer beantworten: Bewegungen, die weder an sich noch für das Auge oder die Vorstellung einen Ruhepunct zulassen, kann die Kunst überhaupt nicht darstellen, und wir haben gesehen, daß alle acuten Ausbrüche des Affects unter diese Kategorie fallen. Was sie ausdrücken kann, sind schneller oder langsamer vorübergehende Aeußerungen des Affects, also Gesichtsausdruck und Stellungen, die einer gewissen Dauer fähig sind. Da diese aber auf dem Bilde sich in nichts von dem Ausdruck seelischer Eigenschaften, also von permanentem Ausdruck unterscheiden, so müssen sie, wenn der Beschauer sie nicht als Ausdruck der Persönlichkeit, des Temperaments oder des Charakters auffassen soll, ausdrücklich als transitorisch, als Ausdruck des Affects oder der Stimmung kenntlich gemacht werden. Und dies geschieht dadurch, daß uns der Künstler die Ursache des Affects oder der Stimmung zeigt. Sobald wir diese Ursache nicht erkennen, wird nicht bloß der Reiz, sondern jeder Ausdruck zur Grimasse. Und dies ist natürlich bei den meisten Einzelfiguren, fast bei allen Porträts der Fall. Der „trunken lachende Satyr" (Blümner a. a. O. S. 50) ist hinlänglich charakterisirt, Isack von Ostades Bauer mit dem Schlapphut (Berliner Museum 445 D, Samml. Suermondt) schaut uns so weinselig an, daß wir beider Heiterkeit als Ausdruck der Stimmung auffassen; dem lachenden La Mettrie sehen wir keine Ursache des Lachens an, und darum fassen wir es als Ausdruck des Charakters. Dagegen erscheint uns auch der höchste Ausdruck der Leidenschaft oder des Seelenschmerzes nicht

als unnatürlich und verliert also auch bei längerer Betrachtung nichts von dem ursprünglichen Eindruck, sobald wir eine Ursache sehen, die seine Stärke rechtfertigt. Ich brauche wohl nur den Laokoon als Beispiel anzuführen.

Das sind alles bekannte Dinge, nur eins möchte ich noch hervorheben. Dem lachenden La Mettrie, den ich allerdings nicht gesehen habe, und jedem andern Lachenden, Zürnenden oder einen andern lebhaften Ausdruck Zeigenden schieben wir die Ursache des Lachens nur dann in den Charakter, wenn wir keine andere erkennen können. Weit öfter aber glauben wir eine solche Ursache zu erkennen. Bei allen Gesichtern nämlich, welche uns ansehen, beziehen wir den Ausdruck, für welchen wir keinen Grund sehen, unwillkürlich auf uns selbst, wir haben die Empfindung, daß die dargestellte Person uns auslacht, uns zürnt und dergleichen. Darum sollte besonders der Porträtmaler sich hüten, die Personen so zu malen, daß sie ihn, also auch den Beschauer, direct ansehen. Denn jeder, auch der leiseste, bestimmte Ausdruck erhält sonst bei längerer Betrachtung diese Beziehung und wird uns dadurch lästig, unangenehm, unheimlich. Die beiden Knausschen Porträts von Mommsen und Helmholz (in der Berliner Nationalgallerie) richten den Blick des Gelehrten, des Forschers aus dem Bilde heraus gerade auf uns, und je länger wir sie ansehen, desto stechender wird ihr Blick, desto mehr empfinden wir uns selbst als Gegenstand ihrer Forschung, und wir fühlen uns unbehaglich. Ja, wie selbst der Ausdruck leidenschaftslosen, ruhigen Ernstes, der Ausdruck göttlicher Ruhe, in dem auf den Beschauer gerichteten Blick sich in sein Widerspiel verkehren kann, das zeigen uns auf das Schlagendste die ausschweifenden Empfindungen und Erklärungen, zu welchen sich Leute von lebhafter Phantasie, und besonders unsere Romantiker, im Anblick der sixtinischen Madonna verirrt haben. „Wer", sagt Mosen (die Dresdner Gemäldegallerie. 1846. S. 7) von dem Jesusknaben, „wer ist so rein im Herzen, um den entsetzenden Blick seiner Augen ertragen zu können? Es ist der Blick, mit welchem der junge Gott des fleischtödtenden Christenthums mit innerstem Abscheu zuerst die Niedertracht einer in Sündenlust versunkenen Welt erblickt". Und das haben Unzählige nachgesprochen — und nachgeschrieben (z. B. Adolf Stahr im Rafael-Album).

Natürliche und willkürliche Zeichen.

XL.

Die Befähigung der Kunst zur Darstellung allegorischer Figuren.

Die Aufgabe, welche wir uns im Anfang gestellt, Lessings Theorien über die bildende Kunst einer möglichst gründlichen und vollständigen Nachprüfung zu unterziehen, haben wir, soweit diese Theorien im Laokoon und der Disposition des zweiten Theils ausgesprochen sind, nach Kräften gelöst.

Nun hatte Lessing aber noch im Jahre 1769 die Absicht, nicht nur diese Disposition auszuführen, sondern auch einen Theil derjenigen Puncte, welche im „dritten Abschnitt“ des vorläufigen Entwurfs (3, S. 260) enthalten waren; wie aus dem Briefe an Nicolai (vom 26. Mai 1769, H. 20, I, S. 318 ff.) deutlich hervorgeht.

Dieser Brief verweist den Verfasser der in Nicolais „Bibliothek“ erschienenen Recension des Laokoon auf die „Fortsetzung“ seines Buches, welche auf den Unterschied der natürlichen und willkürlichen Zeichen und die Folgen, welche sich aus dem Gebrauche beider für Poesie und Malerei ergeben, eingehen und daraus Schlüsse ziehen werde. Aus der kurzen Inhaltsangabe ersehen wir nun, daß wir den wichtigsten Theil dieser Untersuchung in unsern Erörterungen über den Ausdruck (besonders XIX und XX) und über die Bewegung (XXXVII und XXXVIII) wesentlich mit denselben Argumenten und mit demselben Ergebniß geführt haben.

Wir haben nachgewiesen, daß die bildende Kunst Handlungen nur darstellen könne, indem sie die natürlichen Zeichen mit willkürlichen mische, daß sie diesen aber nicht die unmittelbare Verständlichkeit jener verleihen könne, und daß daher nicht die Darstellung der Handlung, sondern die der Schönheit, da der Künstler nur diese vollständig erreichen könne, sein höchstes Ziel sein müsse. Und dies ist auch der Inhalt der Lessingschen Ausführung. Dieselbe

bezieht sich jedoch nicht nur auf die Darstellung von Handlungen (Historienmalerei), sondern auch auf die „allegorische Malerei;" hatte doch Lessing diese im Laokoon noch kaum erwähnt, während er doch in der Vorrede es für die vornehmste Absicht seines Buches erklärt, der „Afterkritik" entgegenzuarbeiten, welche „in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget" hat; „indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden." (B. S. 5 [147 f.])

Leider bleibt uns aber gerade auf diese letzte Frage Lessing die Antwort schuldig. In der vorläufigen Disposition (3, dritter Abschnitt) heißt es (IV): „Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie, insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführet, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann," und weiter (V): „Mißbilligung allzu weitläuftiger Allegorieen, welche allezeit dunkel sind."[1]) Und in dem Briefe an Nicolai versichert er nur, daß die allegorische Malerei, „als welche nur durch die dazu kommenden willkürlichen Zeichen verständlich werden könne," demgemäß nicht zur „höheren Malerei" zu rechnen sei; er verwahrt sich aber ausdrücklich, daß er „nie an ihren Wirkungen gezweifelt," noch weniger sie habe „aus der Welt verbannen wollen."

Die einzige Stelle dagegen, welche der Sache selbst etwas näher tritt, ist das Fragment 17 [B. D, 1]. Nur ist dies leider das einzige (von ein paar litterar- und kunstgeschichtlichen Notizen abgesehen), über dessen Abfassungszeit wir gar nichts wissen, — außer daß es sich unter den Berliner Papieren findet — da es weder im Laokoon, noch in den Entwürfen, noch in dem Brief an Nicolai erwähnt oder seinem Inhalt nach vorausgesetzt wird[2]). Freilich könnte man es im

[1]) Der Herausgeber des Nachlasses (Hempel a. a. O.) verweist hierzu auf „das Exposé über die Allegorie" in 11a [B. C, 4]. Das ist ein Irrthum; die im Text angeführte Stelle bezieht sich nur auf die bildende Kunst, 11a dagegen nur auf die Poesie.

[2]) Der Herausgeber des Nachlasses ist im Irrthum, wenn er es (S. 186) in 3, dr. Abschn. I erwähnt glaubt.

siebzehnten Abschnitt des Laokoon (S. 196 [259]), in den Worten „Es ist wahr — der Prosaist“ erwähnt finden; viel wahrscheinlicher ist aber, daß es eben an diese Stelle des Laokoon anknüpft.

In diesem Fragment unterscheidet Lessing poetische und prosaische Maler. „Prosaische Maler,“ sagt er, „sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.“ Und zu diesen rechnet er (neben andern Arten, die wir bereits in ähnlichem Sinne besprochen haben) die Allegoristen, weil dieselben die natürlichen Zeichen „mit willkürlichen vermischen.“

Wir werden versuchen müssen, mit Hülfe dieser Andeutungen die Frage zu lösen, in welchem Maße die Allegorie zu den Aufgaben der bildenden Kunst gehöre. An Vorgängern fehlt es uns hierbei nicht, namentlich behandelt das erste Heft der Blümnerschen Laokoonstudien diese Frage in ebenso gründlicher als zutreffender Weise; so daß es auch hier erlaubt sein wird, uns kurz zu fassen.

Körper und Handlungen, haben wir gesehen, machen das Darstellungsgebiet der bildenden Kunst aus. Es wird sich also zuförderst fragen, ob und wie weit sie allegorische Körper und allegorische Handlungen darzustellen im Stande ist. Allegorisch aber nennen wir zunächst die Darstellung abstracter Begriffe als concrete Dinge. Und da können wir von vorn herein behaupten: allegorische Handlungen darzustellen ist die bildende Kunst völlig außer Stande. Wir haben gesehen, wie schwer es ihr schon wird, aus dem dargestellten Moment den Hergang erkennen zu lassen; daß dieser dargestellte Moment und der dadurch angedeutete Hergang nicht das bedeuten, was von ihnen sichtbar wird, sondern etwas Anderes: das anzudeuten fehlt ihr jegliches Mittel. Gesetzt, der Künstler könnte den Mann malen, der in die kalte Hand bläst, um sie zu erwärmen, und in den heißen Brei, um ihn zu kühlen: wie wollte er andeuten, daß mit den Handlungen des Mannes die Zweizüngigkeit und Falschheit dargestellt sein soll? Er kann das Pferd und den Reiter des Stesichoros malen; aber wie erkennt man in dem Pferde den Demos von Himera, und in dem Reiter den Tyrannen? Wie will er den Tarquinius, der die Mohnhäupter abschlägt, Columbus, der das Ei auf den Tisch stellt, so darstellen, daß der Zuschauer die allegorische Bedeutung dieser Handlungen versteht? Man sage nicht, das sei sehr einfach: der Maler male das Bild und hänge einen Zettel daran, der

die Geschichte erzählt, oder lasse dieselbe im Ausstellungskatalog drucken. Was hilft ihm denn das? Doch nur, daß der Zuschauer das Mißverhältniß zwischen dem, was der Maler darstellt, und dem, was er darstellen will, recht deutlich erkennt, und, wenn er vorher vielleicht noch Wohlgefallen an den Figuren gefunden, nun auch dieses verliert. Was der Maler darstellen kann, ist im besten Falle „Tarquinius, oder Columbus, die eine allegorische Handlung ausüben": aber damit malt er doch keine allegorische Handlung.

Aber daß die Kunst allegorische Körper, allegorische Figuren darstellen kann, wird doch Niemand läugnen! Eigentlich hätte ich große Lust, mit Lessing (H. Bd. IX, S. 79) zu sagen: „Ich bin dieser Niemand, ich läugne es." Denn was ist das für ein Können? So weit Dichtung oder Religion allgemeine Begriffe personificirt haben, so weit kann die bildende Kunst diese Personificationen darstellen; aber darüber hinaus? Aus ihren eigenen Mitteln?

Wenn je ein Künstler es verstanden hat, seinen Figuren Ausdruck zu verleihen, so war es doch wohl Michelangelo, und die Gestalten der Medicäergräber gehören doch wohl zu seinen ausdrucksvollsten; aber wodurch beweisen sie, die Gestalten selbst, ihr Anrecht auf die Namen, die sie führen? Mächtige Gestalten sind es, ergreifend und rührend; wir verstehen sie als Trauernde und sind nicht in Zweifel, daß ihre Trauer denjenigen gilt, an deren Grabmälern wir sie sehen; aber woran erkennen wir sie als Tag und Nacht, als Morgendämmerung und Abend? Die Antwort ist: an nichts, und wir haben's auch nicht nöthig, denn wir wissen, was sie vorstellen, durch eine authentische Ueberlieferung. Aber wer diese nicht kennte, wer angewiesen wäre auf die Erklärung, welche die Figuren von sich selbst gäben? Nun ja, ein im Deuten geübter Archäologe würde aus den Mohnköpfen und der Eule zu Füßen der schlafenden weiblichen Figur den Schluß ziehen, daß dieselbe die Nacht bedeuten könne — ob er in den wunderlich verzerrten Zügen der Maske an ihrer Seite das „Spiel der Träume" erkennen würde, möchte ich bezweifeln —, und dann schlösse er weiter, wenn jenes die Nacht sei, so sei wohl die andere, wachende — oder erwachende — männliche Figur der Tag; und die beiden entsprechenden Figuren des zweiten Grabmals ließen sich dann vielleicht auf ähnliche Begriffe deuten; und wenn er nun genug Italienisch verstünde, um zu wissen, daß sich das crepus-

culum in einen crepuscolo verwandelt hat, so kommt er auch wohl auf Morgen (Aurora) und Abend. Wollte man nun aber wirklich behaupten, daß Michelangelo auf diese Weise die vier Gestalten als das gebildet habe, was sie bedeuten sollen?

Oder ein anderes Beispiel. Kephisodotos bildete eine Eirene (Friede), die den Knaben Plutos (Reichthum) auf dem Arme hält, und die Griechen erkannten die Allegorie an — einem Füllhorn. Leider war der schönen Copie des Werkes, welche uns erhalten ist, das Füllhorn abhanden gekommen, und in Folge dessen sah man in der Gruppe eben nur eine Mutter oder Pflegerin mit einem Knaben, und da sie doch einen Namen haben mußte, so nannte man die Frauengestalt Leukothea; bis archäologischer Scharfsinn die glückliche Entdeckung machte, daß sie Eirene heiße. Nun frage ich aber: wenn wir die Notiz des Pausanias über die Gruppe des Kephisodotos nicht besäßen, welcher Sterbliche würde jemals auf die richtige Deutung gekommen sein?

Soll ich noch ein modernes Beispiel anführen? Ich thue es freilich auf die Gefahr hin, daß man mir entgegnet, damit bewiese ich bloß meine eigene Unfähigkeit, Kunstwerke zu verstehen. Ich habe in Schaufenstern öfters die Photographie eines Bildes von Bodenhausens gesehen und mich über die hübsche Ophelia gefreut; da kommt mir neulich zufällig das Blatt in die Hand, ich lese die Unterschrift und sehe mit Schrecken, daß die Dame gar nicht Ophelia heißt, sondern — das Märchen. Bitte tausend mal um Entschuldigung.

Doch der Leser ruft mir zu: „Höre auf mit deiner Breite, die du für Kürze ausgiebst; wo du hinauswillst, sehen wir. Aber was schadet es denn, wenn der Künstler die allegorischen Figuren durch willkürliche Zeichen kenntlich macht? Du hast uns ja nachgewiesen, daß überhaupt Begebenheiten und Personen nur durch willkürliche Zeichen verständlich werden können, ja daß Bewegung nur durch willkürliche Zeichen angedeutet werden kann, oder vielmehr, wie Lessing sagt (Brief an Nicolai, vergl. 3, dr. A. I), durch ‚natürliche Zeichen von willkürlichen Dingen, welche unmöglich eben das allgemeine Verständniß, eben die geschwinde und schnelle (sichere?) Wirkung haben können, als natürliche Zeichen von natürlichen Dingen.' Und du hast daraus doch nicht den Schluß gezogen, vielmehr ausdrücklich im Sinne

Lessings geleugnet, daß diese Dinge nicht zum Gebiete der Malerei gehörten."

Darauf erwiedere ich: Erstens gehören die Zeichen der Bewegung gar nicht hierher. Wenn der Maler sie für allegorische Bilder anwendet, so thut er es nicht, um Allegorisches dadurch auszudrücken, sondern Natürliches: der Ausdruck des Reiters in der oben erwähnten Allegorie zeigt die Handlung des Reiters, nicht die des Tyrannen. Aber auch in Bezug auf die übrigen natürlichen Zeichen von willkürlichen Dingen ist ein großer Unterschied. Lessing (a. a. O.) rechnet dazu „Alles, was zum Costüme gehört": also Kleidung, Insignien, Geräth, Waffen und Werkzeug, endlich Local. Wieviel von diesen Dingen kann denn nun die bildende Kunst gebrauchen, um ihre Figuren als allegorische erscheinen zu lassen? Etliche Insignien und Werkzeuge: das, was Lessing poetische, Blümner praktische Attribute nennt, und was ich charakteristische Attribute nennen möchte, das heißt solche, welche die Person wenigstens charakterisiren können. Aber selbst von dem, was für die Historienmalerei (worunter ich überhaupt Darstellung von Begebenheiten und Personen der Geschichte, Religion, Dichtung verstehen will) charakteristisches Attribut ist, wie wenig davon ist es für die allegorische Malerei. Ich gebe zu, daß Pinsel und Palette eine weibliche Figur als Malerei, Meißel und Schlägel sie als Sculptur kennzeichnen; daß aber ein Säulenknauf, an den sie sich lehnt, oder ein Tempelchen, das sie in der Hand hält, sie zur Baukunst, ein aufgeschlagenes Buch sie zur Geschichte macht, das läugne ich. Wenn der Festredner vor Calandrellis Denkmal Friedrich Wilhelms des Vierten ausruft: „Erhabene Gestalten umgeben dies Standbild. Voran der Glaube, der das Kreuz ans Herz drückt; mit schöpferischem Saitenspiel die Kunst (!), in ernstem Sinnen über das Räthsel der Welt die Weisheit, mit treuem Griffel die Geschichte": so klingt das sehr schön, aber angesehen hat er's den Figuren nicht, was sie bedeuten, oder vielmehr nicht an den charakteristischen Attributen, sondern an wirklich willkürlichen, an lediglich conventionellen Zeichen. Was in der **historischen** Kunst **charakteristisches** Attribut ist, wird in der **allegorischen** conventionelles; dort kann der Anker den Matrosen bezeichnen, hier bezeichnet er die Hoffnung; dort wird die Figur, die sich an den Schiffsbug lehnt, dadurch als Seeheld, hier als Schiffahrt bezeichnet.

Ein Hammer, ein Zahnrad in den Händen, ein Ambos zur Seite eines kräftigen Mannes charakterisiren ihn als Maschinenarbeiter, vielleicht auch als modern aufgefaßten Vulcan; aber wenn das Preisverzeichniß der Gebrüder Micheli in Berlin von einer Statue Tondeurs folgende Beschreibung giebt: „Eine markige Gestalt mit kräftigen Formen und ernstem Antlitz" (natürlich mit griechischem Gewand) „trägt sie auf der rechten Schulter den wuchtigen Hammer, während sie ein mit der Linken ergriffenes Zahnrad auf einen Ambos stützt. So versinnbildlicht sie durch den Maschinenbau, den hervorragendsten Zweig moderner Industrie, diese selbst": so sind Hammer, Zahnrad und Ambos doch nicht mehr charakteristische Attribute, sondern lediglich Embleme, conventionelle Zeichen, oder eigentlich auch das noch nicht, sondern vorerst Versuche solcher Zeichen; ob sie conventionell werden, hängt von der Gefälligkeit des Publicums ab. Aber das ist nicht das Schlimmste; sondern in der historischen Kunst verschmelzen die Zeichen willkürlicher Dinge mit den Zeichen natürlicher Dinge, mit den Personen, und das Gesammtbild wird so zu einem natürlichen Zeichen; in der allegorischen Kunst werden durch den Zutritt des willkürlichen Zeichens auch die natürlichen in willkührliche verwandelt: die historische Kunst macht aus der concreten Figur ein Individuum, die allegorische ein Abstractum.

Dazu kommt nun noch die geringere Verständlichkeit der allegorischen Attribute im Vergleich zu den historischen. Zum Verständniß der letzteren ist ein gewisser Grad von Bildung erforderlich, zum Verständniß der ersteren Gelehrsamkeit. Und das fällt um so mehr ins Gewicht, als gerade die allegorischen Kunstwerke zum größten Theil der monumentalen Kunst angehören, also sich an das Verständniß der Massen wenden; wie das alles Blümner (a. a. O.) vortrefflich ausgeführt hat.

Aber wenn ich sagte, die allegorische Kunst mache aus der concreten Gestalt ein Abstractum, so habe ich mich nicht richtig ausgedrückt; ich hätte sagen sollen: sie möchte machen. Denn sie kann es nicht, so weit nicht, wie ich oben gesagt, Dichtung oder Religion ihr vorgearbeitet haben. Nur wenn der Beschauer die entsprechende Vorstellung in seiner Seele mitbringt, vermag er sie in dem Kunstwerk zu erkennen. Das Glück, die Liebe, den Sieg, den Tod erkennen wir im Bilde, weil wir sie als Personen zu denken gewohnt sind. Wo dies

aber nicht der Fall ist, da bringt es im besten Falle der Künstler durch Ausdruck und diesem dienende an sich charakteristische Attribute so weit, daß wir wenigstens ein dem beabsichtigten Abstractum entsprechendes Concretum erblicken: nicht die Musik, aber eine Musicirende, nicht die Arbeit, aber einen Arbeiter; sobald er aber nur conventionelle Attribute anwendet, oder die charakteristischen nur als Attribute, so sehen wir eben eine Figur und ein Symbol, das wir entweder gar nicht oder falsch oder richtig verstehen; aber auch wenn das Letzte der Fall ist, wenn wir wissen, daß der Zaum ein Symbol der Mäßigung ist, so verwandelt sich uns darum noch lange nicht die weibliche Gestalt in eine Eigenschaft.

Daß nur in seltenen Fällen die allegorische Figur unmittelbar verständlich ist, darüber konnten sich auch die Künstler kaum verblenden, und darum haben gerade die größten es vielfach vorgezogen, dem Beschauer die Mühe des Verständnisses abzunehmen, indem sie dem Kunstwerk den Namen hinzufügten (Dürer zu der Melancholie, den Figuren des Triumphwagens, Holbein zu dem Triumph des Glückes und der Armuth, u. s. f.). Aber auch damit erreichen sie wohl, daß ihnen der Verstand, aber nicht, daß ihnen die Phantasie des Beschauers folgt.

Freilich versteht man unter Allegorie nicht bloß die Darstellung von Abstracten, sondern auch den Ausdruck concreter Dinge durch andere concrete Dinge (Siehe auch hierüber Blümners Ausführungen, a. a. O.). Dahin gehören denn alle anthropomorphischen Vorstellungen, alle Personificationen von Naturdingen und Aehnlichem. Aber ich brauche wohl nicht auszuführen, daß es mit diesen in Bezug auf Darstellbarkeit und Verständlichkeit eben auch nicht anders steht. Wenn ein enthusiastischer Reporter an den W. Friedrichschen Deckengemälden in der Vorhalle des Berliner Ausstellungsgebäudes die allgemeine und unmittelbare Verständlichkeit der allegorischen Figuren preist, so ist das einfach lächerlich. Wodurch wäre es dem Künstler möglich, die Berolina als solche unmittelbar verständlich zu machen? Er hat eben eine weibliche Person mit Mauerkrone und Wappenthier gemalt. Wenn er ihr noch die Züge von Wilhelmine Buchholz verliehen hätte!

XLI.

Die Berechtigung der Allegorie.

„Aber", könnte man mir entgegenhalten, „wenn die Künstler, obgleich sie, wie du sagst, selbst die Unzulänglichkeit ihrer Mittel empfanden, dennoch immer wieder zur Allegorie zurückkehrten; wenn das Publicum allegorische Kunstwerke von ihnen verlangte und dieselben bewunderte: folgt denn daraus nicht die Berechtigung allegorischer Kunstwerke? Und liegt sie nicht gerade für die monumentale Kunst in dem Bedürfniß des Publicums ebensosehr wie der Künstler, Gedanken dauernden sinnlichen Ausdruck zu leihen?" Gewiß; aber mit Unterschied. Wenn ein concret, sinnlich denkendes Volk sich allgemeine Begriffe zu eigen machen will, so verwandelt es dieselben in Concreta. So entsteht die Götterwelt des Alterthums. Und auch, wenn das religiöse Bedürfniß befriedigt ist, schaffen Dichter und Denker zunächst noch in derselben Weise neue Gestalten, und was sie geschaffen, das bilden die Künstler, und so weit die allegorischen Gestalten jener in der Seele des Volkes lebendig geworden sind, so weit werden es auch die allegorischen Bildwerke. Und wenn den concret, sinnlich denkenden Völkern des Mittelalters der Vorstellungskreis der Kirche nicht mehr genügte, wenn sie neue Vorstellungskreise aufsuchten: da war die Art, wie sie die allgemeinen Begriffe sich zu eigen machten, die, daß sie dieselben als Personen, als allegorische Figuren dachten. Und wie die Dichter, vom Roman de la rose bis Spenser und Rabelais, so verfuhren die Künstler, von Orcagna bis auf Dürer und Michelangelo. Nur ein Thor könnte für diese Zeiten und Menschen die Berechtigung, ja die unabweisliche Nothwendigkeit der Allegorie leugnen.

Wir Modernen aber denken abstract, wir sind gewöhnt, im Einzelnen das Allgemeine zu erkennen; und wenn man uns allgemeine Begriffe sinnlich darstellen will, so braucht man uns nur die concreten Gestalten zu zeigen, von denen sie abstrahirt sind. Wir erkennen in dem Arbeitenden die Arbeit, in dem Faulen die Faulheit, in dem Krieger den Krieg. Und darum braucht man uns die abstracten Begriffe nicht vorzustellen als, sondern durch concrete Gestalten, durch Typen. Und zwar können diese Typen zweierlei Art

sein: erstens Einzelfiguren oder Gruppen, welche durch Handlung oder Situation den allgemeinen Begriff offenbaren: so stellen Tanzende den Tanz dar, eine Mutter mit ihren Kindern die Mutterliebe; solcher Art sind Schlüters Masken sterbender Krieger im Hofe des Berliner Zeughauses, die Drakeschen Reliefs unter dem Denkmal Friedrich Wilhelms III, der Fries im Lichthofe des Berliner Kunstgewerbemuseums (von Geyer und Hundrieser), die Reliefs unter den Statuen Thaers (von Rauch) und Beuths (von Drake) in Berlin; so stehen vor der Borsigschen Fabrik in Berlin Arbeiterfiguren, über den Portalen des Kriegsministeriums in Berlin Repräsentanten verschiedener Truppengattungen. Die zweite Art der Typen sind die individuellen: Darstellungen bestimmter, historischer, mythischer oder poetischer, Begebenheiten und bestimmter Personen, welche ihrem Wesen nach als Repräsentanten gewisser Begriffe zu erscheinen geeignet sind. So mag der Künstler die Tragödie darstellen durch die Schlußscene aus König Lear, oder durch eine Reihe von tragischen Heldenfiguren. So charakterisirt Rauch das Zeitalter Friedrichs des Großen durch die Sockelfiguren der Zeitgenossen. So zeichnet Anton von Werner (auf einem der Velarien, welche die rückkehrenden Truppen in Berlin begrüßten) den Geist der deutschen Heere von 1870, den gerechten Zorn, den Kampfesmuth, das Gottvertrauen, dadurch daß er statt des Heeres uns die Heldengestalt seines Führers, des greisen Kaisers, zeigt.

Und das sind alles Dinge, welche die Kunst unmittelbar verständlich zu bilden im Stande ist, und Dinge, welche, wenn sie nur richtig ausgewählt und würdig dargestellt sind, die Gewähr unmittelbarer und zugleich dauernder Wirkung in sich tragen. Wenn dem aber so ist, wie ist es denn möglich, daß die Künstler immer wieder, statt in dies volle Menschenleben hineinzugreifen, uns die alten frostigen allegorischen Schemen vorführen; daß selbst ein Meister wie Schaper seinem Goethe allegorische Sockelfiguren zugesellen zu müssen meint, und daß eben jetzt auch in der monumentalen Malerei die Epidemie der Allegorie, wie die Phylloxera den Lebenssaft der Gestalten aussaugend, zum Erschrecken um sich greift? Daß, wenn es gilt, „die Erhebung Berlins zur Reichshauptstadt“ bildlich darzustellen, nicht der Entwurf Anton von Werners zur Ausführung gelangt, der in unübertrefflicher Weise in dem Einzug des Kaisers und seines Heeres (16. Juni 1871) „die friedliche Besiegelung

so grandioser Erfolge, die triumphartige Anerkennung der Hauptstadt in ihrer neuen Würde als Kaiserstadt" zur Anschauung brachte (Julius Lessing „die Concurrenz-Entwürfe für die Treppenhalle des Berliner Rathhauses", im Feuilleton der Nationalzeitung vom 14. Januar 1886); sondern daß man einem von Allegorie strotzenden Entwurf den Vorzug giebt, auf welchem „in einer Art von Tempel der Genius erscheint, der mit dem Schwert die Gesetze schafft", Bismarck die neue dreifarbige Fahne entfaltet, ein Genius „einen Opferaltar entzündet", und unter den ausziehenden Kriegerscharen die Gestalt des Todes reitet (ebd.)?

Eine erschöpfende Antwort auf diese Fragen zu geben, kann nicht meine Absicht sein; eine solche würde uns zu weit, und zum Theil in ganz fernliegende Gebiete führen. Aber für unsern Zweck dürften einige Andeutungen genügen. Was zunächst die Künstler selbst betrifft, so empfiehlt sich ihnen die Allegorie durch mancherlei Eigenschaften. Einmal gestattet sie ihnen, schöne Gestalten in schönen oder leidenschaftlich bewegten Stellungen zu bilden, und das ist ja auch die Seite, von der aus Lessing der Historien- und Genremalerei seiner Zeit gegenüber sie billigt: „insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführet und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann" (3, dr. Abschn. IV). Sie gestattet ferner, von diesen Gestalten so viele zu vereinigen, und sie so groß zu bilden, wie es dem Maler nur irgend beliebt. Wie oft macht man es dem Maler realer Stoffe zum Vorwurf, daß seine Personen nicht hinlänglich motivirt sind, daß sie bloß dastehen, um gesehen zu werden; beim allegorischen Bilde kann ihn Niemand controlliren, er allein ist Richter darüber, wie viel Gefolge seine Personen brauchen, und Niemand darf ihm vorschreiben, was er in sein Bild „hineingeheimnissen" soll. An einem Bilde wie Girons „Schwestern" tadelt man das große Format, das zur Bedeutung des Gegenstandes in keinem Verhältniß stehe: auch vor diesem Tadel ist der Allegoriker sicher, denn welches Format entspräche besser dem übermenschlichen Charakter seiner Gestalten, als eben das Größte? Und endlich: wie viel leichter ist es, Symbole und Embleme zu malen, als durch Ausdruck zu charakterisiren. Wie viel leichter ist es, Wolken und Sonnen und schimmernde Mädchengebilde zu malen, als etwa die schlichte Hoheit der Gestalt Friedrichs des Großen.

Und dazu kommt, daß in vielen Fällen die allegorische Richtung hervorgeht aus der berechtigten Reaction gegen die Ausschreitungen des Realismus. Ueber ein Bild von Puvis de Chavannes, „Rhône und Saône als Symbole der Kraft und des Genies", lesen wir folgenden Bericht (von H. Dierks, über den Salon von 1886, im Feuilleton der Nat. Z. vom 11. Juni 1886): „Das Genie oder die Saône ist unter einer weiblichen Gestalt repräsentirt, die sich in anmuthiger Stellung an einen Weidenbaum lehnt. Ihr nackter Körper ist durch die ideale Schönheit der Form der Sinnlichkeit entrückt, wie begeistert wirft sie das Haupt nach hinten zurück, dessen goldbraune Haare aufgelöst herunterhängen. Der Rhônefluß oder die Stärke ist in der Figur eines kräftigen Mannes dargestellt, der ein Fischernetz über den Nacken geworfen hat. Zu den Seiten der beiden Gestalten befindet sich jedesmal der blaugrauschimmernde Strom". Also eine potenzirte Allegorie. Allegorische Darstellung der Flüsse — und was für eine, in der der Fluß als der Räuber seiner eigenen Fische erscheint! — und diese allegorischen Flüsse stellen nicht Flüsse vor, sondern Genie und Stärke! Kann man sich etwas Abgeschmackteres, etwas Widersinnigeres denken? Aber wir urtheilen milder über dies Bild, wenn wir in der nächsten Nummer derselben Zeitung folgende Nachricht finden: „Die Commission der schönen Künste zu Paris erkannte heute die von der Regierung gewährte „Medaille des Salons" dem Maler Marec für sein wirkungsvolles Bild „Am Tage nach der Lohnauszahlung" zu. Dasselbe stellt einen Schlossergehülfen dar, welcher nach einer durchlumpten Nacht noch schwer bedufelt in sein Heim zurückkehrt, wo sein abgehärmtes Weib mit einem kleinen Kinde am Arme, auf einer elenden Matratze, dem einzigen Möbelstück der ärmlichen Behausung, ihm entgegenstarrt". Ist es zu verwundern, wenn so schwerer Verkennung der Aufgabe der Kunst gegenüber die beleidigte Schönheit Rache nimmt, indem sie aus dem Reiche der empörendsten Wirklichkeit in das Reich der Verkehrtheit, der Unmöglichkeit flüchtet?

Aber den größeren Antheil an der Schuld, daß die Allegorie wieder breiteren Raum gewinnt, trägt doch das Publicum. Und zwar in erster Linie die Auftraggeber. Und sie haben nicht jene Entschuldigungen, wie die Künstler; vielmehr werden sie vorzugsweise bestimmt durch das Gesetz der Trägheit, oder höflicher gesagt, das

Beharrungsvermögen. Die größten Revolutionen vollziehen sich, Reiche und Weltanschauungen wechseln; aber der alte Zopf ist unsterblich. Weil von Alters her monumentale Kunstwerke mit allegorischen Figuren geschmückt wurden, darum muß es auch fernerhin so bleiben. Darin stimmen sie Alle überein: Einzelne und Commissionen (die eben genannte Pariser natürlich ausgenommen), Akademiker und Magistrate, Generäle und Professoren: „so'n Bischen Allegorie ist doch wunderschön!"

Aber man kann mir einwerfen: „Die Auftraggeber sind doch nicht das Publicum. Und dieses zeigt doch deutlich genug, wie es über Allegorieen denkt. Die ungebildete Menge gafft sie neugierig an, um, sobald sie erfahren, was die prächtigen Figuren vorstellen, sich gleichgültig von ihnen ab, Dingen, die ihr verständlicher sind, zuzuwenden. Und der Gebildete ist kaum durch einen berühmten Namen dahin zu bringen, daß er ihnen einen Blick der schuldigen Ehrfurcht zollt; sonst geht er achtlos an ihnen vorüber. So Manchen, glaube ich, giebt es, der mit verbundenen Augen ein kundiger Führer durch die Bilderschätze der Berliner Nationalgallerie sein könnte, und der doch kaum weiß, wer den Kuppelfries und die Fresken der Corneliussäle gemalt hat, oder was sie zum Gegenstand haben." Das ist sehr richtig, ja nur allzu richtig, denn es ist eine Fülle von Schönheit, welche die Maler wirkungslos an allegorische Darstellungen verschwenden müssen. Aber die Schuld des Publicums leugnet man damit nicht weg. Warum erhebt es denn nicht energisch und rechtzeitig seine Stimme, um zu warnen, zu protestiren, sich die Allegorieen zu verbitten? Wie gern würde so mancher Kunstkritiker unserer Zeitungen kräftig den Kampf gegen diese — und gegen andere verkehrte Richtungen führen, wenn er wüßte, daß das Publicum hinter ihm steht, wenn das Gewicht der öffentlichen Meinung ihm Aussicht auf Erfolg eröffnete; während er jetzt mit schwerem Herzen sich bemühen muß, dem, was er mißbilligt und doch nicht ändern kann, die guten Seiten abzugewinnen.

Freilich, das eben gewählte Beispiel läßt auch noch eine andere Erklärung zu. Denn auch die Corneliusschen Fresken in der Glyptothek, auch die Wand- und Deckengemälde der Sammlung der Gipsabgüsse im Berliner Museum werden nur wenig beachtet, und Mancher, der in der Glyptothek eifrig studirt hat, lernt jene Corneliusschen Fresken erst aus den Cartons der Berliner National-

gallerie kennen. Es ist eben an sich eine thörichte und widersinnige Verschwendung, Säle, die zur Aufnahme von Werken der bildenden Kunst bestimmt sind, mit Wand- und Deckengemälden zu schmücken. Denn das Publicum besucht diese Säle um ihres Inhalts willen; es nimmt von vorn herein an, daß dieser Inhalt, wegen dessen das Haus gebaut ist, mehr werth sei, als der Schmuck der Wände; es kommt nicht auf den Gedanken, daß man sich bemüht haben könnte, die Kunstwerke, zu deren Beschauung es eingeladen wird, durch andere todtzumachen: und so begnügt es sich mit den Bildern und Statuen, die ihm bequem zur Betrachtung aufgestellt sind, ohne sich den Hals auszurecken zum Anschauen der Deckengemälde.

Darum können wir zugeben, daß an anderer, passenderer Stelle, wo sie den Hauptgegenstand der Betrachtung bilden, auch allegorische Darstellungen mehr Wirkung ausüben können. Es ist auch gar nicht meine Meinung, daß die moderne Kunst sich der Allegorie völlig zu enthalten brauche. Blümner führt eine Anzahl von Fällen an, in denen der allegorische Ausdruck dem individuellen oder typischen vorzuziehen sei, zum Beispiel „eine allegorische Darstellung der Dampfkraft der sehr prosaischen eines dahinsausenden Bahnzuges“; manchmal wird es auch schwer, geeignete Typen zu finden; so verewigt man den Ruhm einer wissenschaftlichen Lehranstalt sicherlich besser durch die Statuen berühmter Lehrer, als durch die Allegorieen der vier Facultäten; leider aber giebt es Universitäten, denen es recht schwer wird, für jede Facultät einen geeigneten Vertreter zu finden; eine wenigstens kenne ich, die, nachdem sie auf einem Denkmal zur Feier ihres vierhundertjährigen Bestehens einem berühmten Manne zwei recht unberühmte zur Seite gestellt, für die vierte Facultät genöthigt war, sich einen Mann zu borgen, der nie an ihr als Docent gewirkt hatte. – Und warum sollte man es, auch abgesehen von monumentalen Werken, dem Maler verwehren, seine Kunst an Aufgaben zu versuchen, deren Gelingen zweifelhaft ist? Nur soll er dabei dasjenige beachten, was, wie ich meine, mit Gewißheit aus unsern obigen Ausführungen erhellt: erstens, daß allegorische Gestalten nur so weit interessiren können, als sie an sich interessant sind, das heißt, als sie Schönheit, körperliche und seelische, zur Anschauung bringen. Die Schillingsche Germania auf dem Niederwald, die Schapersche in der Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses sind herr-

liche Gestalten und wirken als solche; Alexander Tondeurs Statuen der Kunst und Wissenschaft sind so anmuthige Mädchen, daß man ihnen ihre Namen gern verzeiht. Zweitens, daß eine allegorische Figur nur dann als solche verständlich ist, wenn der Beschauer die entsprechende Vorstellung in seiner Seele mitbringt. Mit Beachtung dieser beiden Bedingungen vermag der Maler allegorische Figuren zur Darstellung von Handlungen — nur nicht allegorischen Handlungen — wirkungsvoll zu verwenden. Daß Hennebergs „Jagd nach dem Glücke" ein Werk von bedeutender Wirkung ist, und daß die Figuren der Fortuna und des Todes an dieser Wirkung ebenso wesentlichen Antheil haben, wie die Schönheit und leidenschaftliche Bewegung der Gestalten, das kann wohl nicht geleugnet werden. Aber die Wirkung der allegorischen Figuren, und damit die Gesammtwirkung des Bildes, beruht durchaus auf der Verständlichkeit dieser Figuren; das lehrt am Besten der Vergleich mit desselben Meisters „wildem Jäger". Hier wird, auch wenn der Beschauer das Bürgersche Gedicht kennt, doch die Bedeutung der allegorischen Figuren nicht klar, weil sie sich nicht von den wirklichen Menschen des Bildes unterscheiden: und damit bleibt die beabsichtigte Wirkung des Bildes aus, und wir sehen nur eine leidenschaftlich bewegte Reiterscene.

Drittens aber scheint mir beachtungswerth, was wir über typische Darstellungen gesagt haben. Wenn die Schapersche und die Schillingsche Germania als Germania wirksam sind, so verdanken sie dies der Eigenschaft, daß sie den Typus der germanischen Jungfrau darstellen. Je mehr sich die allegorische Figur der typischen nähert, desto verständlicher, desto wirksamer wird sie. Im ganzen Gebiete der monumentalen Kunst weiß ich wenige Werke, die sich an mächtiger, ergreifender und rührender Wirkung messen könnten mit einer allegorischen Figur: Thorwaldsens Luzerner Löwen. Diese Wirkung aber beruht darauf, daß der Löwe nicht den abstracten Begriff der Stärke oder Treue darstellt, sondern den Typus des starken Kämpfers, der, treu bis zum Tode, noch im Tode den ihm anvertrauten Schild beschützt.

Dann aber giebt es ein Gebiet, auf welchem die Allegorie sicher berechtigt ist. Freilich ein Grenzgebiet; aber so wenig wir unter den Arten der Dichtung das Epigramm missen möchten, so wenig

dürfen wir aus dem Reiche der bildenden Kunst die Vignette ausschließen. Lessing bespricht in einem Fragment (15), von dem wir nicht wissen, ob er noch später die Absicht hatte, es auszuführen, die Möglichkeiten, verschiedene Künste zu gemeinschaftlicher Wirkung zu verbinden. Er unterscheidet dabei mit Recht die Verbindungen „willkürlicher aufeinanderfolgender Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden", und zwar „hörbarer" der einen mit „hörbaren" der andern Art („Poesie und Musik") oder hörbarer der einen mit sichtbaren der andern Art („Musik (Poesie) und Tanzkunst", und ich füge hinzu, Poesie und Schauspielkunst), endlich „willkürlicher aufeinanderfolgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden sichtbaren" („die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten"), als vollkommene Verbindungen von den unvollkommenen „da willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie sein würde."

Noch besser würde man jene vielleicht als untrennbare bezeichnen können, bei welchen aus der Verbindung der beiden Künste, wie aus einer chemischen Verbindung zweier Stoffe, ein neues Kunstwerk entsteht (Oper, Lied; Ballet); die andern als trennbare, bei denen jede Kunst für sich wirksam ist. Und zu diesen gehört die Verbindung von Poesie und Malerei, wie sie in den illustrirten Dichtungen stattfindet. Aber wenn man auch den Ausdruck „unvollkommene Verbindungen" vorziehen sollte, so bezieht sich doch die Unvollkommenheit nur auf die Art und Weise der Verbindung; aber keineswegs leidet unter dieser die Wirkung der einen oder der andern Kunst, vielmehr vermag jede die der anderen zu erhöhen. Am wenigsten richtig ist Lessings Meinung (aber, wie gesagt, es handelt sich um eine hingeworfene Notiz, nicht um ein Kunstgesetz), daß dabei die Malerei der Dichtung untergeordnet sein müsse, im Gegentheil ist jene es in der Regel, welche sich das Werk des Dichters dienstbar macht.

Ein solche Verbindung vermag nun aber die Malerei einzugehen nicht nur mit Dichterwerken, sondern mit allen Werken der redenden Künste — von den Illustrationen zum Zwecke der Belehrung sprechen wir hier natürlich nicht —, und nicht bloß, um die Gestalten des Schrift-

werks nachzubilden, sondern auch, um an dieselben anzuknüpfen behufs Darstellung eigener Gedanken, welche die des Schriftstellers ergänzen, fortführen, Schlüsse, Moral daraus ziehen, sie kritisiren, verspotten, ihnen die Larve abreißen — je nach Lust und Vermögen des Künstlers. Solcher Art ist die Vignette, natürlich nur in der Hand des Meisters. Und hier ist die Allegorie am Platze, denn hier erhält sie durch das Schriftwerk, an das sie sich anlehnt, die unmittelbare Verständlichkeit, die ihr sonst abgeht, und hier wird auch die Handlung, dadurch daß der Beschauer sie auf das eben Gelesene bezieht, zur allegorischen. In dieser Art der Allegorie haben zwei große Meister unsterbliche Lorbeeren geerntet: Dürer (z. B. Gebetbuch Maximilians) und Menzel (Werke Friedrichs des Großen u. v. a.).

So ist denn auch in andern Werken, die einen der Vignette ähnlichen Charakter tragen, indem sie sich an außerhalb liegende Gedankenkreise anlehnen, die Allegorie vollberechtigt: in Grottesken zum Beispiel, welche die architektonische Gliederung zwischen großen historischen Darstellungen bilden, in Kaulbachs Kinderfries und vielem Aehnlichen. Und nicht allein berechtigt ist sie hier; sie bewirkt auch, daß Kunstgattungen, die sonst auf der Grenze des Handwerks stehen, weil die Thätigkeit des Künstlers sich nur in der geschickten Zusammenstellung zeigen könnte — Darstellung von Blumen und leblosen Gegenständen —: daß diese in ein höheres Kunstgebiet erhoben werden. Ich erinnere an Werke von Hermine v. Preuschen, Hermine Stilke und viele andere. — Daß man, wenn es gälte, die künstlerische Berechtigung von Illustrationen, wie die des Kladderadatsch oder die sehr verschiedenen der fliegenden Blätter, kurz die Berechtigung der satyrischen und Karrikaturmalerei darzuthun, von hier aus die Brücke schlagen müßte, unterlasse ich auszuführen, um mich nicht noch zu guter Letzt allzuweit von meinem Wege zu verirren.

XLII.

Die Rangordnung.

Der dritte Abschnitt des vorläufigen Entwurfs enthält aber noch Anderes, was zum Theil an den Unterschied der natürlichen und willkürlichen Zeichen anknüpft (II, III, V—VII), zum Theil auch nicht (VIII—X; und „Anhang"); so daß man den Eindruck erhält, als habe Lessing hier nur einstweilen Alles zusammengestellt, was er von seinen Vorarbeiten in den beiden ersten Theilen nicht unterbringen zu können meinte. Einiges davon (I: „Exempel von der Wolke", X: „Aristoteles Rath, die Thaten Alexanders zu malen", fast den ganzen Anhang) hat er dann doch in den ersten Theil des Laokoon aufgenommen: in Bezug auf das Uebrige, so weit es eben in dem Briefe an Nicolai nicht erwähnt ist, fehlt uns jeder Anhalt, ob und wie weit Lessing, nachdem er den ersten Theil vollendet, es noch als seine Ansichten festhielt und künftig zu verwerthen gedachte. Wenn ich also diese Dinge, soweit sie sich auf die bildende Kunst beziehen, erwähne — der Vollständigkeit wegen, und damit mir nicht einer den Vorwurf mache, ich habe weggelassen, was mir unbequem sei — so erwähne ich sie doch nicht als einen Theil der Lessingschen Gesetze der bildenden Kunst, sondern lediglich als gelegentliche Einfälle oder Wahrnehmungen, die Lessing sich zwar zum Zwecke späterer Ausarbeitung notirt, später aber nicht ausgearbeitet hat.

Eigentlich ist es nur ein Punct, der überhaupt eine Erörterung zuläßt. Derselbe betrifft die Größe der Dimensionen. Lessing sagt, (a. a. O. II, ausgeführt in Fragment 18 [B. C, 2] und 19 [B. C, 3]), die natürlichen Zeichen würden zu willkürlichen durch die Verjüngung der Dimensionen; eine menschliche Figur von einer Spanne oder einem Zolle sei zwar das Bild eines Menschen, aber „doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild", dessen Wirkung keine unmittelbare sei, sondern erst durch die Einbildungskraft, welche die verjüngte Figur zu ihrer wahren Größe erhebe, erreicht werden könne. Dies ist offenbar richtig in Bezug auf eigentliche Miniaturmalerei; das heißt in Bezug auf Figuren, welche unter wesentlich kleinerem Ge-

sichtswinkel gezeichnet sind, als es der Entfernung entspricht, in welcher sie gesehen werden sollen. Es wäre aber nicht richtig, wenn man es ausdehnen wollte auf Figuren in der Größe, wie sie unsere modernen Illustrationen, oder etwa Photographieen in Cabinetsformat zeigen; denn diese, bestimmt in Leseweite gesehen zu werden, zeigen die Figuren unter nicht wesentlich kleinerem Gesichtswinkel, als wir Menschengruppen gewöhnlich zu betrachten pflegen, und nehmen daher jene wiederherstellende Thätigkeit der Einbildungskraft nicht in Anspruch.

Die von Lessing daran geknüpfte Behauptung, daß die Malerei in Folge der nothwendigen Verjüngung der Dimensionen nicht im Stande sei das Erhabene auszudrücken, daß zum Beispiel das Gemälde schroffer Abhänge weniger im Stande sei Schwindel zu erregen, als die Schilderung des Dichters (King Lear, Act. IV, sc. 5), dürfte schwerlich auf Billigung stoßen; aber er dürfte sie auch schwerlich angesichts der modernen Landschaftsmalerei festzuhalten geneigt sein.

Die andern Puncte (VIII: „Nothwendigkeit alle schönen Künste einzuschränken und ihnen nicht alle möglichen Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden und ihren Eindruck verlieren," und IX: „von der Erweiterung der Malerei in neueren Zeiten. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden; und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen. Einfluß, den Fehler in Nebentheilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspectiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglassung aller dieser Theile nicht anstößig sein würde" (vergl. 7, 29. 30)) haben wir schon oben (XXVII, S. 105. 106. 111) erwähnt; im Uebrigen entziehen sich dieselben durch ihre Unbestimmtheit und Allgemeinheit jeder ernstlichen Besprechung. Es sind eben Einfälle, entstanden aus der Lectüre eines Buches — wie ich schon oben (X, S. 37) bemerkt habe — welche Lessing, wenn er sie in die Fortsetzung seines Laokoon aufzunehmen beabsichtigte — wofür wir aber keinerlei Beweise haben —, ohne Zweifel von der ihnen anhaftenden Subjectivität und Paradoxie befreit haben würde; was sie aber dann für eine Gestalt angenommen haben würden, das zu ermessen fehlt uns jeglicher Anhalt. So aber, wie sie uns vorliegen, aus ihnen Schlüsse zu ziehen, vermag nur die leichtfertigste Oberflächlichkeit — von der ich ja Proben angeführt habe.

Dagegen muß ich noch einmal auf den Brief an Nicolai zurückkommen. Derselbe enthält nämlich nicht nur, wie oben (XL, S. 175) gezeigt, die Ankündigung einer Untersuchung über den Gebrauch der natürlichen und willkürlichen Zeichen, sondern auch eine darauf begründete Eintheilung in höhere und niedere Malerei. Und an dieser Eintheilung haben auch die eifrigsten Anhänger Lessings Anstoß genommen, wie ich das schon gelegentlich erwähnt habe (XVIII, S. 65) In der That, die Worte: „Folglich ist die höhere Malerei die, welche nichts als natürliche Zeichen im Raume brauchet, und die höhere Poesie die, welche nichts als natürliche Zeichen in der Zeit brauchet." (als solche bezeichnet er dann einzig und allein die dramatische Poesie) „Folglich kann auch weder die historische noch die allegorische Malerei zur höheren Malerei gehören, als welche nur durch die dazu kommenden willkürlichen Zeichen" (er rechnet dazu auch die natürlichen Zeichen von willkürlichen Dingen) „verständlich werden können": diese Worte fordern in ihrer Schroffheit den Widerspruch heraus. Und was ließe sich nicht alles entgegnen! Könnte man doch mit Fug und Recht behaupten, daß zum Beispiel in der modernen französischen Malerei vielfach der Mangel der Bekleidung, die Nacktheit, in weit höherem Grade willkürliches Zeichen sei, als etwa im historischen Genre das Costüm. Könnte man doch der Behauptung, die dramatische Poesie wende nur natürliche Zeichen an, entgegenhalten, dies beruhe nur auf ihrem Bunde mit der Declamation oder der Schauspielkunst; im gelesenen Drama blieben die Zeichen willkürliche. Aber Lessing würde uns auslachen mit unsern Argumenten. Verlangt ihr wirklich, würde er vielleicht sagen, daß ich auf einem Briefbogen den Inhalt eines ganzen Buches — ich sage ja ausdrücklich: „die weitere Ausführung davon soll den dritten Theil meines Laokoons ausmachen" — mit solcher Begründung und Rechtfertigung angebe, daß kein Raum für Widerspruch bleibt? Begreift ihr denn nicht, daß ich meine Ausdrucksweise dem Verständniß dessen anpassen mußte, an den der Brief gerichtet ist, und der mich auch so noch nicht verstanden hat, wie seine lächerliche Anmerkung zeigt? Und könnt ihr denn eure lieben Augen nicht so weit aufmachen, um zu sehen, daß ich nicht bloß die historische Malerei zur niederen Malerei rechne, sondern auch die epische Poesie zur niederen Poesie? Oder glaubt ihr wirklich, ich habe meinen geliebten Homer aus dem Tempel der Dichtung heraus in die Vorhalle

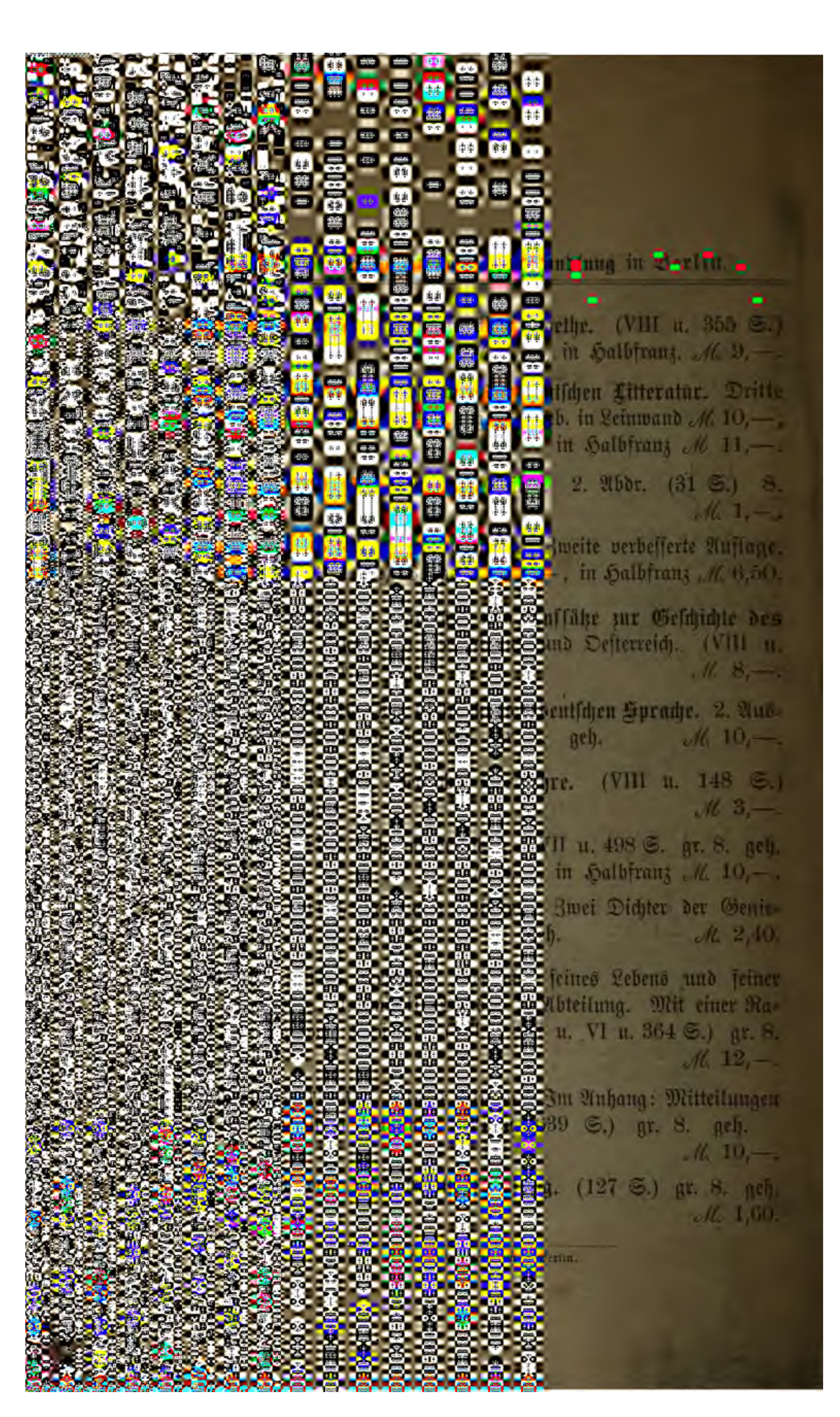
verweisen wollen? Gebt euch doch ein bischen Mühe, und seht, daß, wenn ich sage: Aristoteles „giebt der Epopöe nur insofern die zweite Stelle (dem Drama die erste), als sie größtentheils dramatisch ist oder sein kann" —, daß ich damit zugleich sage: auch die historische Malerei nähert sich der höchsten Stelle insofern, als in ihr die willkürlichen Zeichen hinter den natürlichen zurücktreten. Ich bin wahrhaftig der Letzte, der sich auf Worte klemmt. Wenn ihr mir nur zugebt, daß dasjenige Kunstwerk das höchste ist, in welchem sich die reinste Schönheit offenbart; — und müßt ihr das nicht zugeben, wenn ihr seht, wie das Wort eures Schiller: „wallet nicht zu dem Schönen die Welt?" sich allezeit bewährt hat, wie die sixtinische Madonna und die melische Venus, allem modernen Emotionsbedürfniß zum Trotz, immer noch den Mittelpunct des Interesses für die Besucher der Sammlungen bilden? — wenn ihr mir nur zugebt, daß die höchste Schönheit nur im Menschen existirt; — und müßt ihr das nicht zugeben, wenn euch jeder Tag an euch und andern die Erfahrung bringen kann, daß inmitten der herrlichsten Natur, gegenüber der köstlichsten Landschaft, die Erscheinung eines schönen Menschen aller Augen ausschließlich zu fesseln vermag, und daß in euren Ausstellungen und Gallerien der größte Theil auch des gebildetsten Publicums sich erst dann den Landschaften zuwendet, wenn er mit den Gemälden der Menschen fertig ist? — und wenn ihr mir endlich zugebt — wie es in dieser Schrift geschehen ist — daß der Werth eines Kunstwerks in dem Maße sich mindert, als es sich von den Gesetzen, die ich in meinem Laokoon festgestellt habe, entfernt: nun so sind wir einig, und ich bestehe auf keiner andern Rangordnung mehr, als auf der, die ihr selbst zugestanden habt: daß die höhere Kunst im Dienste der Schönheit steht, die niedere, oder das Handwerk, im Dienste des Stoffes.

Die letzten Abschnitte dieses Büchleins sind geschrieben, seit in Berlin die Jubiläumsausstellung geöffnet ist, und sie wird längst geschlossen sein, wenn es erscheint. Ich hätte viel öfter, als ich gethan, auf Bilder derselben verweisen können; allein auf einige einzelne Beispiele mehr schien es mir nicht anzukommen. Aber die Lehren, welche

sie jedem, der Ohren hat zu hören, vernehmlich und eindringlich predigt — weit eindringlicher, als Worte eines Buches es vermögen: — es sind dieselben, welchen ich die angefochtene Geltung wiederzuerstreiten bestrebt war. Und ich darf mich der Hoffnung hingeben, daß unter dem noch lebendigen Eindruck der Jubiläumsausstellung meine Leser das, was meiner Darstellung an Anschaulichkeit und Ueberzeugungskraft gebricht, aus ihrer eigenen Wahrnehmung ergänzen werden.

Register.

Druck von G. Bernstein in Berlin.



...ndlung in Berlin.

...ethe. (VIII u. 355 S.)
... in Halbfranz. *M.* 9,—.

...tschen Litteratur. Dritte
...b. in Leinwand *M.* 10,—,
... in Halbfranz *M.* 11,—.

... 2. Abdr. (31 S.) 8.
M. 1,—.

...Zweite verbesserte Auflage.
...—, in Halbfranz *M.* 6,50.

...ufsätze zur Geschichte des
...und Oesterreich. (VIII u.
M. 8,—.

...eutschen Sprache. 2. Aus-
... geh. *M.* 10,—.

...re. (VIII u. 148 S.)
M. 3,—.

...II u. 498 S. gr. 8. geh.
... in Halbfranz *M.* 10,—.

... Zwei Dichter der Genie-
...h. *M.* 2,40.

... seines Lebens und seiner
...Abteilung. Mit einer Ra-
... u. VI u. 364 S.) gr. 8.
M. 12,—.

...Im Anhang: Mitteilungen
...39 S.) gr. 8. geh.
M. 10,—.

...g. (127 S.) gr. 8. geh.
M. 1,60.

...erlin.







